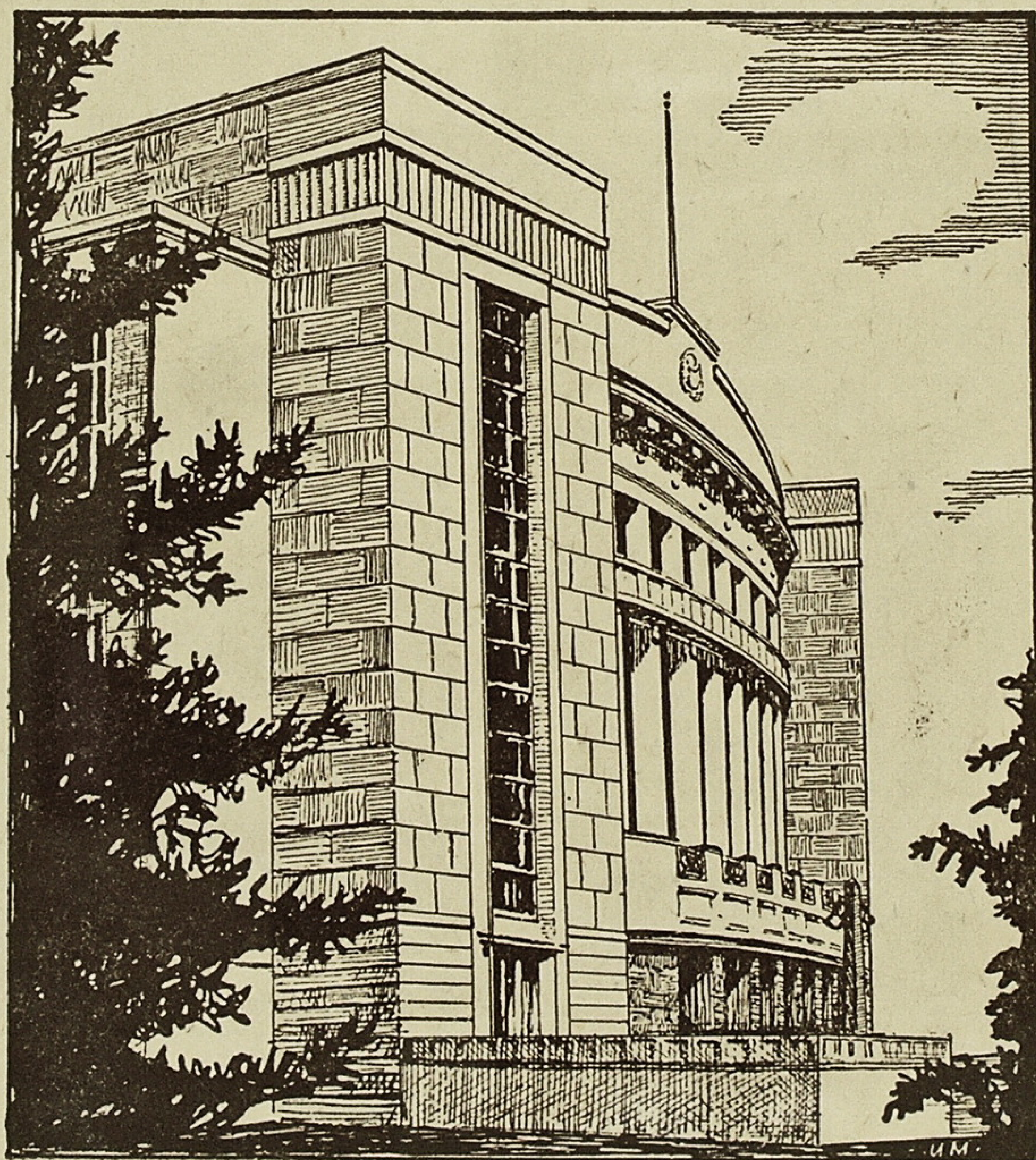
АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ



КИЇВ 9 1938

ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“

Друкарські помилки

Стор.:	*Колонка:*	*Рядок:*	*Надруковано:*	*Треба читати:*
15	2	1 зверху	100 000	10 000
16	2	5 „	Утомський	Ухтомський
20	1	14 знизу	будинок	цей поверх
22	2	13 „	різний	різкий
28	2	26 „	розраховано	розрахованих
33	У заголовку		архітектури	архітектора

АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ УРСР

ВЕРЕСЕНЬ, № 9

Підготовка до IV пленуму — основне завдання Спілки

В грудні ц. р. в Києві скликається IV пленум Спілки радянських архітекторів СРСР, присвячений масовому будівництву шкіл, дитячих садків, ясел, родильних будинків і роботі місцевих організацій. Питання масового будівництва дійсно являються питаннями великої політичної ваги, тому що вони тісно зв'язані з безпосереднім обслуговуванням культури, побуту і здоров'я мільйонів трудящих нашої країни.

Партія, уряд і особливо товариш Сталін приділяли і приділяють величезну увагу та виключне піклування до повсякденних потреб трудящих, до питань масового будівництва. Завдяки сталінському піклуванню для трудящих нашої країни щороку будуються сотні й тисячі нових прекрасних житлових будинків, шкіл, дитсадків, ясел та інших культурно-побутових споруд.

В майбутньому році у всьому Радянському Союзі, і зокрема на Україні, розгортається справді грандіозне масове будівництво. Отже, пленум повинен розв'язати ряд питань щодо забезпечення цього будівництва бездоганними типовими проектами.

У свій час шкідники розробляли завдання з метою одержати проекти з підвищеною кубатурою, дорогими конструкціями, з дуже поганим плануванням, щоб перешкоджати масовому будівництву і збільшувати його вартість.

Вороги народу — троцькістсько-бухарінські і буржуазно-націоналістичні шпигуни, що пролізли були до будівельно-проектувальних і інших організацій України, посилено намагались заподіяти шкоду розгорнутому фронту нашого соціалістичного будівництва. Тричі презренні вороги трудящих квітучої України — любченки, хвилі, затонські під приводом відсутності вільних територій провадили політику на великі зноси житлових та інших будинків. Ці мерзенні зрадники і запроданці у своїй ворожій роботі на користь польським панам і німецьким фашистам намагались зривати строки проектування, консервувати будівництво, яке вже мало великий процент готовності, зривали проектування і будівництво величезних об'єктів.

Ось один з багатьох прикладів, який розкриває ці ворожі махінації: рік-у-рік Союзний уряд відпускав кошти на проектування і будівництво готелю, бібліотеки, парків у Києві, але шкідники систематично зривали цю важливу справу, мотивуючи відсутністю відповідної вільної території.

Тільки в цьому році, при безпосередньому втручанні і допомозі М. С. Хрущова, Спілка радянських архітекторів УРСР, спільно з Київською міськрадою, об'явила всесоюзний конкурс на проект готелю і, за завданням М. С. Хрущова, готує конкретний матеріал для будівництва Центрального парку культури і відпочинку в Києві.

Славні органи НКВС, під керівництвом випробуваного сталінця [redacted], розгромили шпигунські осині гнізда, але ніколи не треба забувати вказівок

товариша Сталіна, що боротьба ще не закінчена, що ми живемо в капіталістичному оточенні і чужоземні розвідки засилають до нас шпигунів, які намагаються шкодити в будьякий час і на першійліпшій ділянці нашої роботи.

Радянський архітектор повинен бути непримиренний до ворогів; він повинен оволодіти більшовизмом, бо тільки ідейно озброєний і політично загартований архітектор здатний своєчасно розпізнавати ворожі дії, застосовувати свої знання і сили з повним розумінням обов'язку перед своєю вітчизною і її непереможним народом.

Озброївшись більшовизмом, розгортаючи нещадну критику і самокритику, архітектори зможуть до кінця розкривати притаєних ворогів народу і завдавати їм смертельного удару.

Питання величезної державної ваги, що будуть обговорюватись на IV пленумі, вимагають від архітектора одного: з усією більшовицькою пристрастю готуватись до пленуму, щоб пленум дійсно пройшов на високому принциповому і діловому рівні, щоб його ухвали допомогли радянській державі ще швидше перетворити в життя плани великого соціалістичного будівництва.

Пленум повинен критично вивчити і узагальнити досвід по масовому будівництву, остаточно викрити шкідництво в типових проектах і намітити конкретні заходи в складанні таких проектів, щоб боротьба за максимальну економічність сполучалась з високою архітектурною культурою і була спрямована на всебічне задоволення всіх потреб, що їх пред'являють до кожної споруди.

За типовими проектами будуються тисячі споруд, а тому від архітектора вимагається виняткова настирливість і невпинна робота щодо удосконалення цих проектів, їх чіткого планування, раціональність та економічність конструкцій з урахуванням максимального використання місцевих будівельних матеріалів і т. ін.

В типових проектах для села не завжди враховуються місцеві особливості, нехтується величезний народний досвід в галузі використання місцевих будівельних матеріалів та конструктивних прийомів. Розробляючи типові проекти для села, потрібно поєднати передову будівельну радянську техніку з віковим досвідом народного будівництва. Підготовча робота кожного обласного правління мусить бути цілком конкретна, пропозиції обов'язково зафіксовані в рисунках, фото, текстовому матеріалі, щоб була можливість організувати виставку і цим самим показати на пленумі, наскільки серйозно кожна організація поставилась до цієї важливої справи.

Лише разом з будівельниками, лікарями, педагогами, робітниками-стахановцями архітектори зможуть дати типові проекти, що відповідали б вимогам сьогоднішнього дня. Тільки такими спільними і дружними зусиллями можна завдати рішучого удара будьяким перебільшенням, проектним перекрученням, що перешкоджають створенню нових споруд. Боротьба за розумну економію, за індустріалізацію і стандартизацію будівництва дасть можливість ще швидшими темпами провадити масове будівництво в нашій сонячній країні.

Пора вже раз і назавжди відкинути шкідливу думку, що архітектор відповідає тільки за план та фасад будинку. Треба не забувати, що за ухвалою РНК СРСР від 26 лютого 1926 року „на автора проекту покладається відповідальність не тільки за технологічну і будівельну частину, але також за обсяг і кошторисну вартість проектованих об'єктів".

Ухвала РНК СРСР і завдання, поставлені головою уряду тов. Молотовим перед делегацією з'їзду радянських архітекторів про їх участь в масовому будівництві, є програмою дій для кожного архітектора.

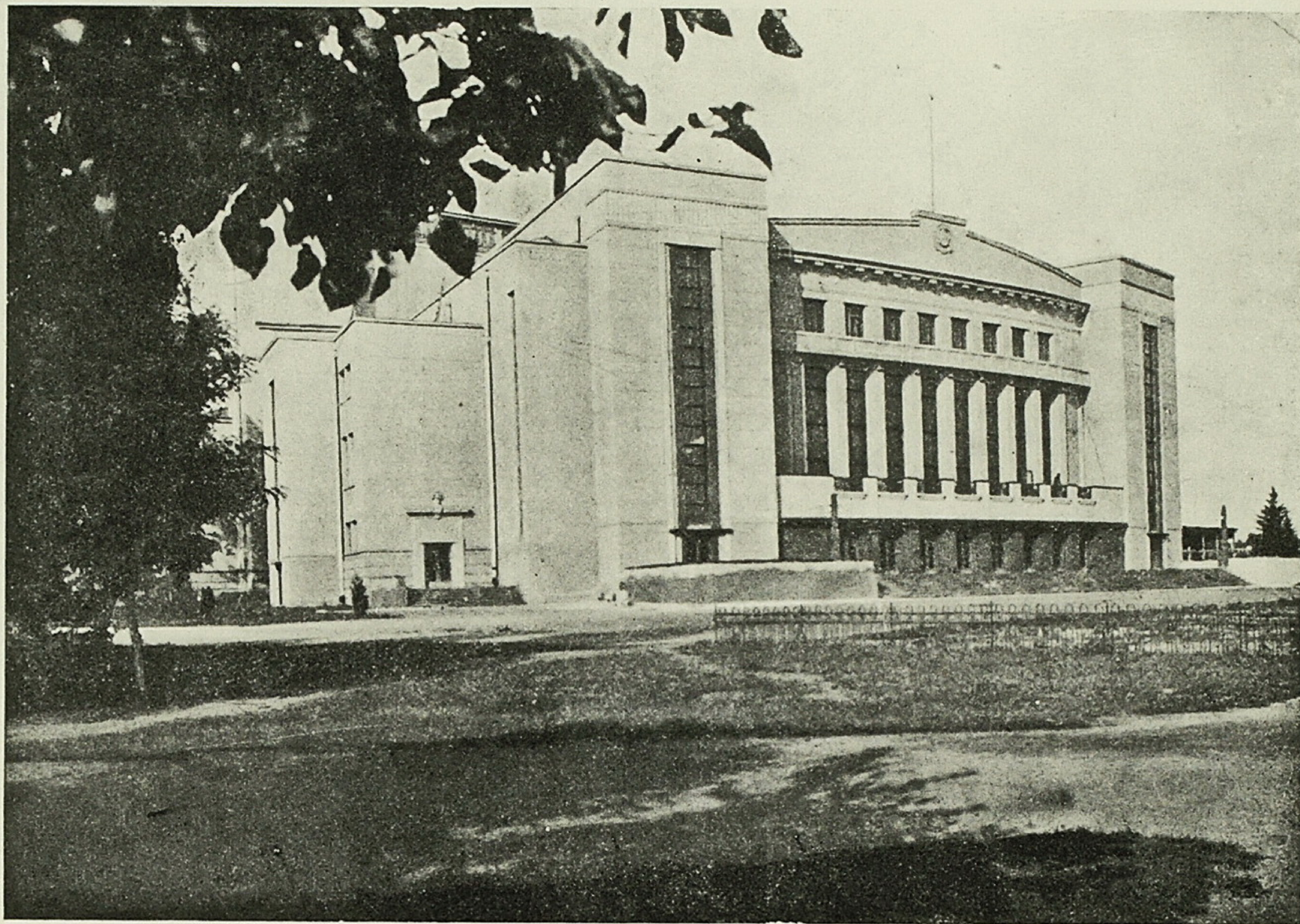
Поруч з розгортанням підготовчої роботи по масовому будівництву необхідно також приділити найсерйознішу увагу другому питанню порядку дня — роботі спілчанських організацій. Це питання має величезне значення для дальшого поліпшення роботи всіх організацій Спілки архітекторів.

Українське та обласні правління СПРА разом з активом повинні обговорити роботу своїх організацій. Для попереднього, всебічного ознайомлення з роботою, необхідно виділити бригади активістів, не-членів пра»ління.

Правління Спілки повинні також широко висвітлити свою роботу в місцевій і центральній пресі, показавши, як радянські архітектори боролися і борються за виконання сталінських планів соціалістичного будівництва.

До пленуму залишилось небагато часу, а роботи ще непочатий край. Щоб не гаючи часу і по-бойовому розпочати дружну плодотворчу роботу і прийти до пленуму підготовленими, необхідно кожному архітекторові і Спілці в цілому просякнутися свідомістю і зрозуміти у всьому гігантському обсязі те величезне завдання архітектурно-будівельного фронту, яке покладено на Спілку радянських архітекторів партією, радянською владою і особисто товаришем Сталіним.

Архіт. В. І. Пушкарьов. Харківський Червонозаводський театр



Червонозаводський театр у Харкові

Архіт. В. К. Троценко

Безлиций, типовий витвір казенної цегляної архітектури старого провінціального міста — будинок Червонозаводського театру на 1930 рік не тільки застарівся. Він став надто малим для основного індустріального району такого міста, як Харків, для району, що так виріс культурно. Саме тому відразу повстало питання не про реконструкцію, а про знос старого театру та негайне будування на його місці нового, значно більшого та кращого.

І якщо зараз театр здається в експлуатацію з великим запізненням і до того ж далеко не таким, яким його хотілось бачити, то, треба признатись, багато в цьому завинила наша архітектурна громадськість.

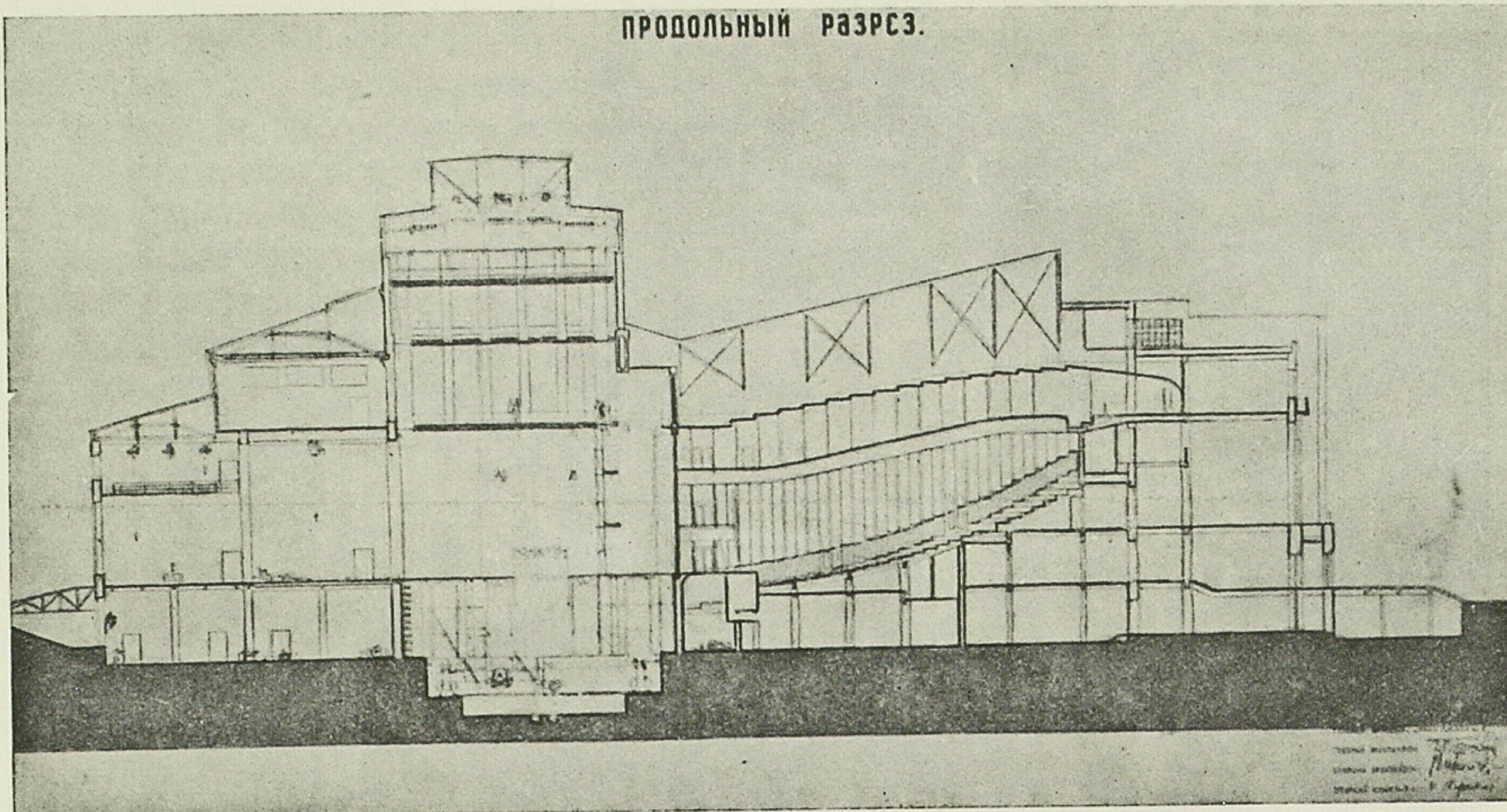
Помилки щодо цього об'єкту почались ще з самого 1930 року, з пам'ятного міжнародного конкурсу на харківський театр масової музичної дії з залом на 4 тис. глядачів. Цей конкурс практично цінного дав мало, хоч і викликав на змагання багатьох крупних майстрів радянської і закордонної архітектури. Де в чому конкурс вплинув навіть негативно, збивши проектантів на манівці гігантоманії і т. ін.

Червонозоводський театр розраховували скромніше — на 1600 глядачів. Будівля могла вийти цілком масштабною. Але автор проекту архіт. В. І. Пушкарьов, розв'язуючи нове завдання, механічно переніс у цю будову прийоми, викликані величезним обсягом театру музичної дії. В цьому і полягає основна помилка творчого методу автора і основна хиба будинку. Позбутись цієї хиби не пощастило й мені, коли я опрацьовував згодом деталі та наглядав за будівництвом.

В роботі по проектуванню Червонозаводського театру брали участь також архітектори І. А. Данильченко, А. В. Парусов, інженери І. Є. Персова, В. С. Шарий, Е. І. Аронова і М. І. Рязанцев.

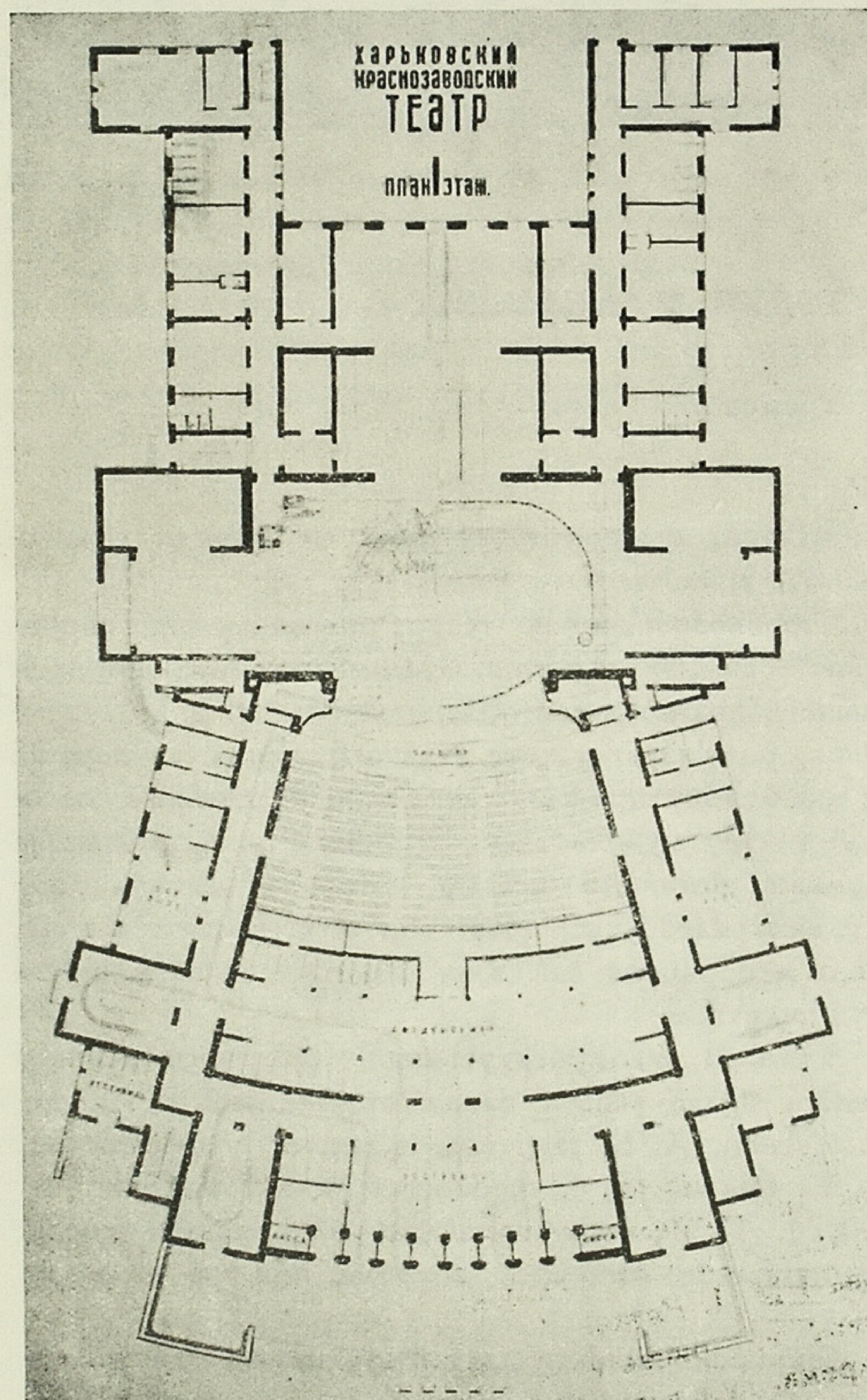
В. І. Пушкарьов намагався використати досвід міжнародного конкурсу, зокрема, при виборі форми залу.

Конкурсні проекти давали зал круглої грушовидної або секторовидної форми, при чому більшість



Харківський Червонозаводський театр. Поздовжній розріз

План першого поверху



кращих проектів мали зал круглий. Великі театри дореволюційного часу як у нас, так і за кордоном, мали зали грушовидні або підкововидні і тільки в останній час почали з'являтись секторовидні.

Секторовидна форма залу цілком придатна для аудиторії та залів невеликих чи середніх розмірів. Для залів більших відповіднішою слід визнати форму кола або груші. Навколо таких залів легше розмістити всі прилягаючі частини будинку, легше провести евакуаційні шляхи до зовнішніх стін — до виходів. Подібні зали легше піддаються архітектурному оформленню.

Правда, секторовидна форма дає деякі переваги щодо оптики: при ній не маємо зайвої площі біля портального отвору. Та цього легко можна домогтись і в підкововидному або грушовидному залі. Навіть недолік грушовидної форми залу — зменшення кількості місць з віддаленням їх від портального отвору — на перевірку виходить позитивною рисою: ці місця найгірші з погляду оптики й акустики. А їх то набагато більше саме в залі секторовидному.

Помилка архіт. В. І. Пушкарьова і полягає в тому, що він, проектуючи великий театр, обрав секторовидний зал, придатний для камерного театру чи для аудиторії.

Цікаво відзначити, що для театру, розрахованого на 4 тис. глядачів, архітектурне оформлення секторовидного залу не становило б таких непоборних труднощів, як для театру на 1500—2000 глядачів. Справді, автори проектів, поданих на міжнародний конкурс, вільно поводились з фасадом театру

при секторовидній формі залу, надавали незалежної від останнього форми фасадові театру—круглої, прямокутної тощо. Великий обсяг давав архітекторові чимало можливостей, чимало способів задекорувати невигідну з художнього погляду форму залу. Обсяг Червонозаводського театру таких можливостей не дає. На це то автор під час проектування не зважив.

Втім, досвід проектування Червонозаводського театру для автора не минув марно, і для театру в Симферополі В. І. Пушкарьов, давши такий самий зал, фасад уже трактував незалежно від залу.

Секторовидна форма залу набагато ускладнила рішення конструкцій, оформлення фасадів, залу і т. ін.

Уже з першого погляду на будівлю впадає в око крупний недолік: стіна головного фасаду заступає весь будинок, підгортає боки, приховує поступове наростання мас так, що його глядач не відчуває навіть зза рогу. Будинок не має перспективи, а всього тільки—площину фасаду. Бокові фасади зовсім невиразні і своїми масами не дають можливостей для хорошого рішення. Секторний зал тяжить над усім образом будинку.

Особливо ясними, наочними стали недоліки проекту після того, як будівля виросла в натурі. Театр, яким він вийшов з риштовань, був неприйнятний ні для робітничої, ні для архітектурної громадськості.

Будували театр без автора і коли вже розпочали штукатурку, зовнішню та внутрішню, харківський обласний оргкомітет Спілки радянських архітекторів, перевіривши стан робіт, порушив клопотання про архітектурний нагляд на будівництві. В цей час автора в Харкові не було і цю роботу доручили мені.

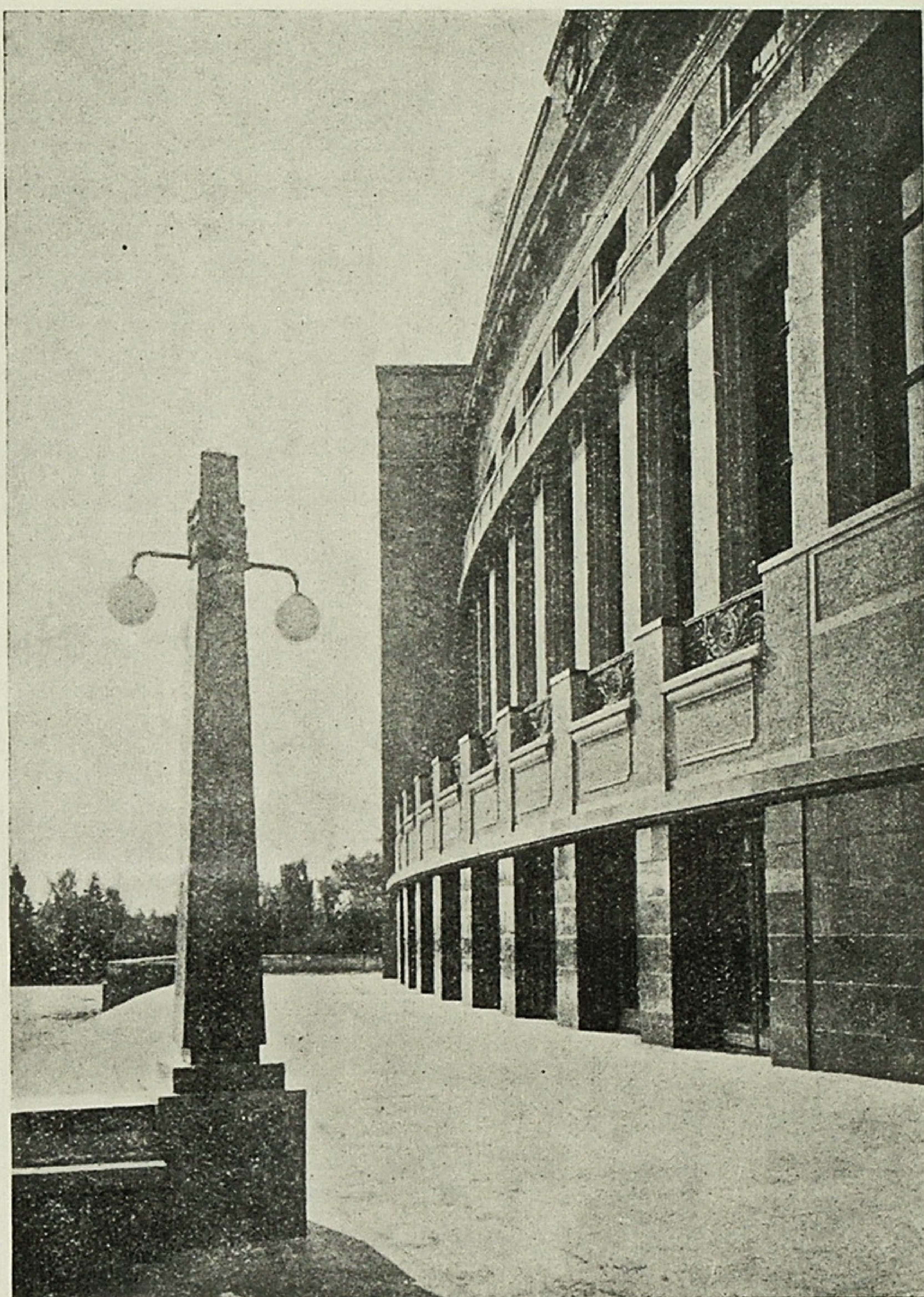
Ще раніш міська рада доручила акад. О. М. Бекетову та проф. М. Ф. Покорному розробити нові варіанти оформлення театру.

Але, різко змінюючи зовнішній образ театру, обидва варіанти залишали в основному попереднє внутрішнє оформлення й органічних хиб не виправляли. В деяких же випадках вони навіть підкреслювали хиби будинку. Так, піднімаючи сходові клітки, викликали тим самим ще глибше западання середньої частини фасаду.

Часу для нового проекту вже не було, а тому довелось виправляти хиби й недоліки на ходу, не забуваючи, правда, провідну вказівку, дану міською радою: „виправити, але щоб вартість виправлень не вийшла з кошторису“.

Однак, і при таких рішучих вказівках обійтись без поламань та заміни деяких частин було неможливо.

В основному для реконструкції будинку я вирішив, знизивши сходові клітки, підвищити середню



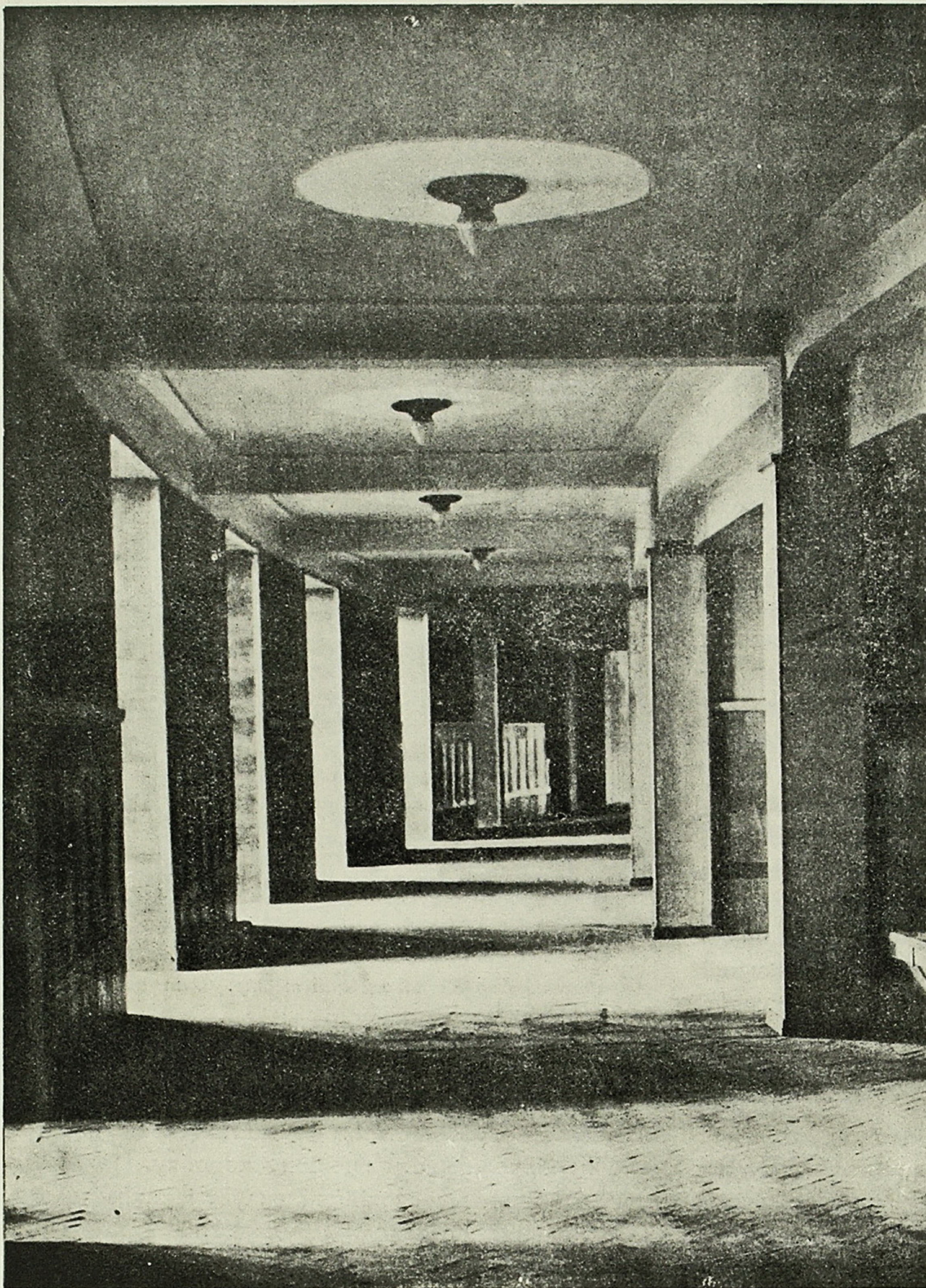
Харківський Червонозаводський театр. Фрагмент фасаду

частину будинку, підняти висоту вхідних дверей, витягнути бокові частини фасадів. Нарешті, треба було перепроектувати сценічну коробку. Це давало змогу вирівняти неспокійний силует і, таким чином, усунути органічні недоліки будинку.

Уже виконані начорно, ці роботи врятували будівлю. Замість поспіль негативних відгуків, почали з'являтись і позитивні. Згодом надійшов дозвіл ввести деякі скульптурні деталі, чавунні грати, ліхтарі на обелісках, що підкреслювали та виявляли масштабність будівлі, окремо поставленої на майдані.

Оштукатурено будинок теразитом, світлішого, який тільки вдалось одержати, тону. Але обернений головним фасадом на північ будинок справляє належне враження тільки ранком.

На жаль, навіть і ці скромні переробки не були доведені до кінця. Так, скульптурні деталі досі не виконані, а головну скульптурну групу відкладено на невизначений час, арматуру ліхтарів ще не одягнено і т. ін.



Харківський Червонозаводський театр. Фойє.

Автор архітектурного оформлення—архіт. В. К. Троценко

До певної міри поліпшили фасад запропоновані мною архітектурні деталі: карниз, рельєфні тяги, консолі тощо.

Багато важили також світла штукатурка та облицкування деяких частин фасаду червоним полірованим гранітом, що було передбачено ще першим проектом.

Перший проект внутрішнього оформлення був зроблений у дусі свого часу з натиском на оту крайню простоту, що, кінець-кінцем, обійшлась дорожче, ніж самі справжні надмірності. Це був своєрідний архітектурний аскетизм.

Щоб надати більше затишку, інтимності, радості понурим площинам приміщень, довелось піти на багатіші способи оформлення. Будівництво мало в своєму розпорядженні не тільки власні майстерні, але й запаси червоного дерева різних сортів. Це й підказало способи оформлення: максимально застосувати червоне дерево, граніт і мармур.

Великі хиби мав зал глядачів. Стіни його були розбиті на дві горизонтальні частини. Вони знижували і без того недостатню при даній ширині висоту залу. Засобами архітектурного оформлення пощастило зал трохи скрасити. Дані нами світлові смуги

розрізали стелю в напрямі від головного фасаду до портального отвору. В смугах зроблені кесони з відображеним світлом.

Замість тяг, автором проекту було вжито поліроване дерево, до того ж, низької якості. І вже тоді дерев'яні смуги помітно деформувались, особливо в кесонах стелі. Заміна плоских тяг рельєфними з підкресленням кесонів різко змінила архітектуру залу.

Портальний отвір теж був невиявлений. Плискувато оформлений деревом, він був перероблений досить скромними засобами: введенням рельєфних тяг, картушів та відповідним пофарбуванням.

В інших приміщеннях, як головне та малі фойє, променуари, крім змін у кольорі, довелось зробити зміни і в дерев'яній світловій арматурі, замінивши громіздку арматуру, хоч і розраховану на максимум відбитого світла, але завелику для низьких приміщень променуарів та малих фойє.

Акустику, розраховану проф. О. М. Гінзбургом, та оптику, як це показали практичні випробування (наукових ще не провадили), театр має цілком задовільну.

При всіх труднощах, в результаті реконструктивних робіт, все ж пощастило одержати будинок сучасного театру, до того ж, без перебільшених розмірів залу та допоміжних приміщень.

Правда, своєю зовнішньою архітектурою будинок вийшов досить скромний, якщо рівняти його до наших театрів останнього часу.

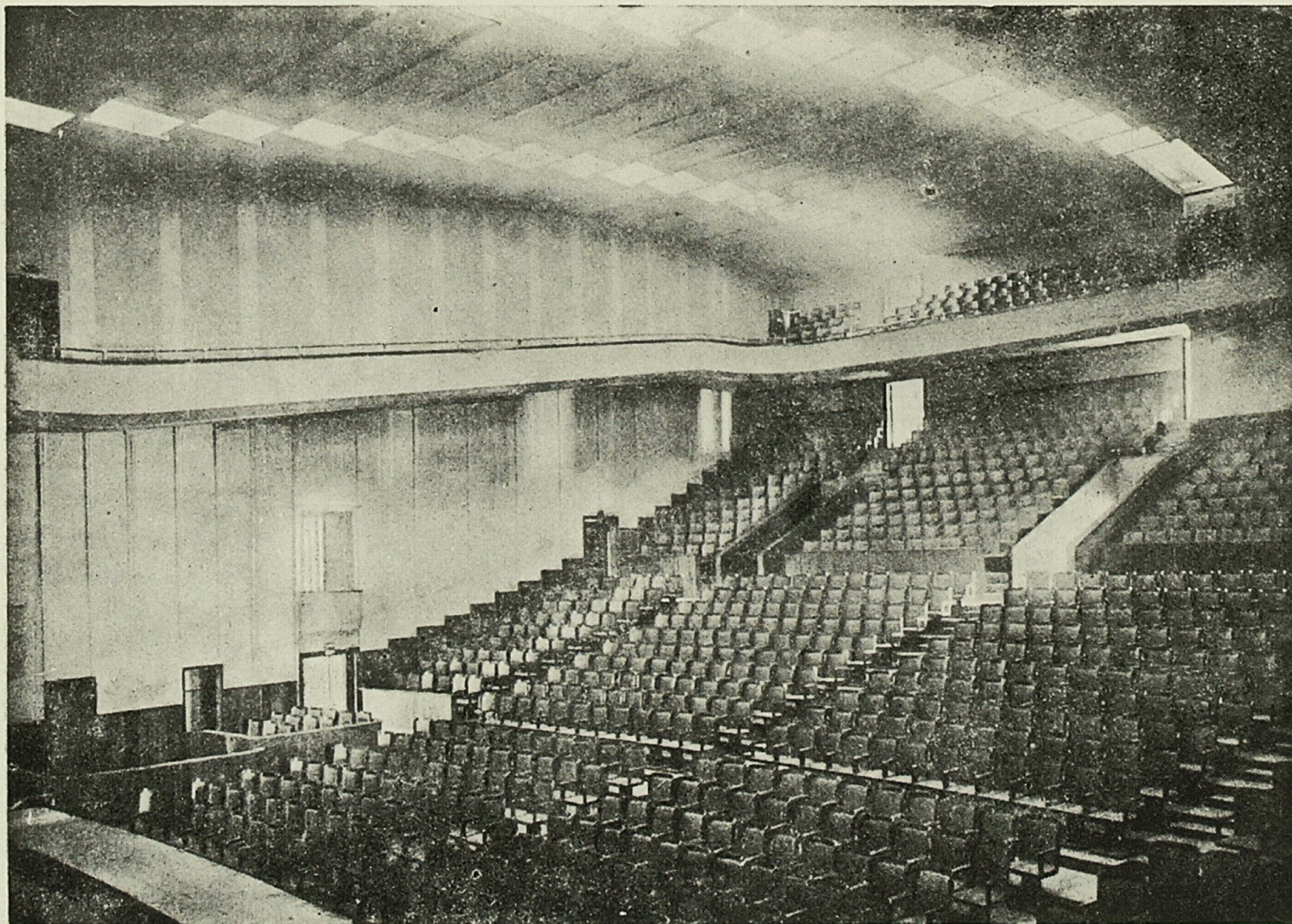
Червонозаводський театр стоїть на архітектурно неорганізованій, по суті ще тільки накресленій площі. До організації цієї площі давно вже час взятись серйозно, бо від вдалого архітектурно-планувального рішення її багато виграє і самий будинок театру.

Незначна зараз своїми розмірами площа, після того, як відведуть трамвайну лінію, помітно збільшиться.

Архітектурно - планувальне управління Харкова запропонувало поставити на площі перед будинком театру колонаду. Колонада, звісно, поліпшить до певної міри силует будинку. Але подвійна колонада, рекомендована АПУ, безумовно, різко випадатиме з загального характеру будинку, тим більше, що вона нікуди не веде: до колонади підходять тільки запасні виходи. Тому то краще буде дати колонаду в один ряд з квітниками й газонами перед нею.

Місця в секторовидному залі запроектовані єдиним амфітеатром з уступами для кожного ряду. Ряди в подовженому розрізі залу розміщені по параболічній кривій. Відмітки уступів визначені аналітично, і уступ останнього ряду має відмітку відносно планшета сцени в 7,11 м. Всіх рядів в амфітеатрі 29, місць—1225.

Зал для глядачів у Харківському Червонозаводському театрі



Частина амфітеатру—перші 17 рядів—має свої власні шляхи евакуації та підходи до гардеробної, решта 12 рядів—свої. Крім амфітеатру, в залі запроектовано один балкон-ярус на 275 місць, що переходить в балкони, які йдуть поздовженими стінами залу і сполучаються з ложами коло порталу. Балкон-ярус має свої самостійні виходи, вестибюлі, гардероби і сходи.

На рівні двох перших поверхів запроектовані урядові ложі з окремими під'їздами. В першому поверсі—дві ложі на 11 місць кожна, в другому—дві ложі по 9 місць. На рівні третього поверху теж дано дві ложі по 9 місць з аванложами. Для профорганізацій маємо чотири ложі, по дві з кожної сторони.

Для глядачів балкону-ярусу на четвертому поверсі є своє фойє площею 260 кв. м. Головне фойє „в два света“ в другому поверсі з балконами на рівні третього, площею 384 кв. м, міститься в центрі, над головним вестибюлем і має виходи на зовнішній балкон над тамбурами головних входів.

Крім того, в перших трьох поверхах дано по два бокових фойє, кожне площею по 84 кв. м.

По дві кімнати для курців є в другому і в третьому поверхах, а променуари—у всіх чотирьох поверхах.

Приміщення для музею й виставок розміщено у цокольному поверсі під гардеробною. Площа його 416 кв. м.

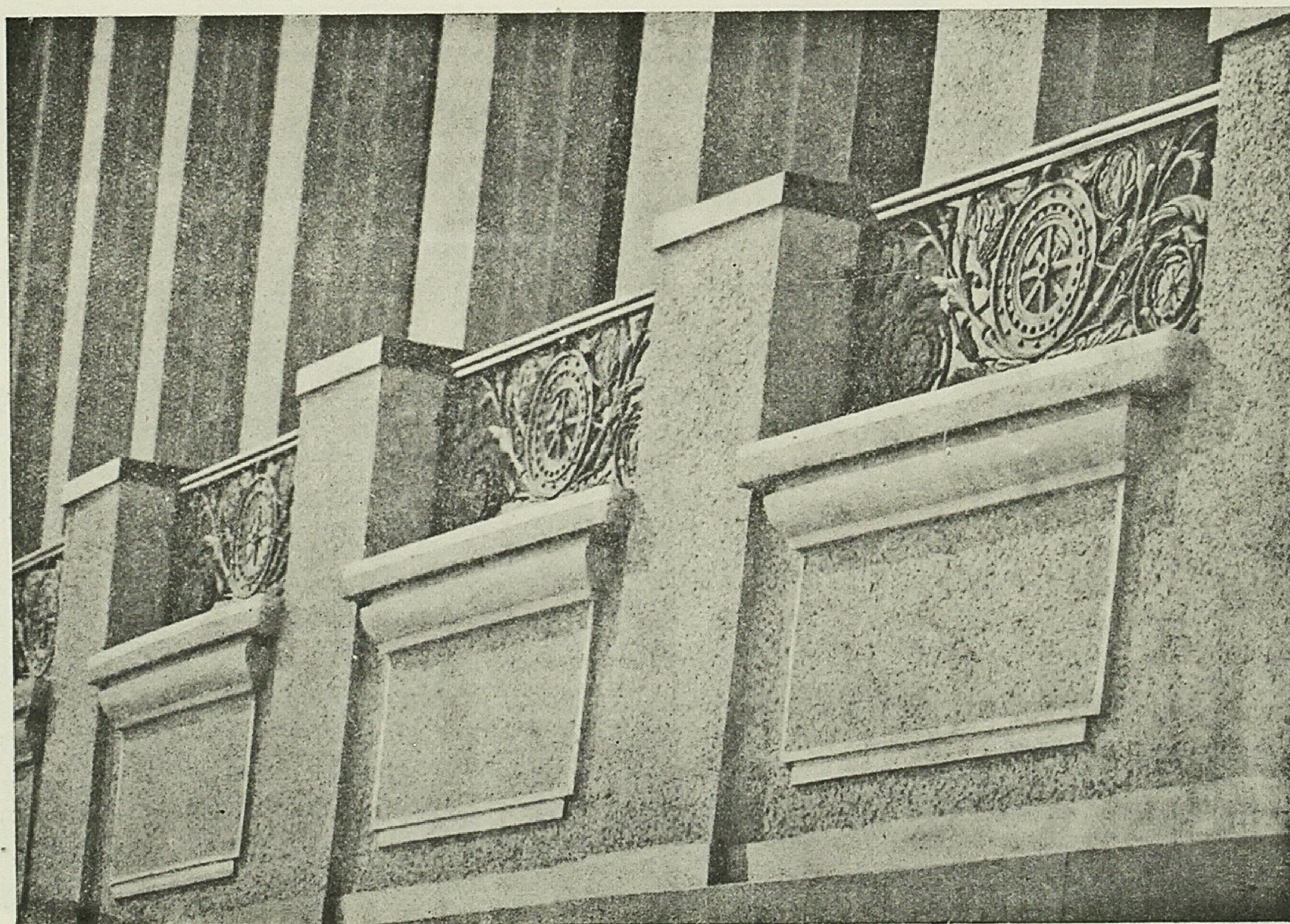
Буфети містяться в фойє четвертого та в бокових фойє першого і другого поверхів. Головний центральний під'їзд і підхід до головного вестибюлю театру—з боку проспекту ім. Сталіна. До нього ведуть широкі сходи з 8 східців та майданчик. Через цей центральний вхід глядачі заповнюють амфітеатр.

На рівні головного вестибюлю по обидві сторони його—два невеликі касові вестибюлі. Дах над фойє четвертого поверху плоский (площа — 260 кв. м) з приміщенням для буфету; сюди ведуть два входи з сходів балконів. Крім головних, кожна сходова клітка має по чотири запасних входи.

Входи і виходи, гардеробні і шляхи руху глядачів запроектовані так, щоб не було зустрічних рухів, щоб графіки руху не перетинались, а вся маса глядачів могла звільнити театр за 10—15 хвилин.

Не зважаючи на всі зазначені вище недоліки, цей театр щодо свого внутрішнього оформлення і вигід для глядача все ж являє собою безперечно цінне і велике надбання для театрального мистецтва Харкова.

Харківський Червонозаводський театр. Фрагмент головного фасаду





Офорт в архітектурі. Піранезі

Двозальний кінотеатр у Сталіно

Архіт. І. І. Машков

В цьому році в м. Сталіно закінчується будівництво двозального кінотеатру на 1200 глядачів (автор проекту архіт. Л. А. Теплицький).

Це буде перший на Україні кінотеатр такого типу.

Цей будинок заслуговує уваги архітектурної громадськості як новизною теми, так і тим, що він споруджується в одному з найвідповідальніших місць м. Сталіно—на центральній його площі.

Маючи великі експлуатаційні переваги перед звичайним, однозальним кінотеатром, двозальний театр до того ж дає змогу найповніше і найкультурніше обслуговувати глядача під час чекання чергового сеансу і скоротити це чекання наполовину.

Не зважаючи на новизну теми, автор добре справився з основним своїм завданням—організацією всіх приміщень театру в їх взаємозалежності. Розташування їх на трьох поверхах дуже логічно і відзначається пов'язаністю. Це робить зручнішою експлуатацію театру і дає змогу глядачеві легко орієнтуватися в ньому.

На першому поверсі міститься просторий касовий вестибюль, за ним—великий хол з гардеробною, з якого двоє відкритих тримаршевих східців ведуть на другий поверх, у фойє.

Фойє двоярусне. В першому ярусі є відокремлений колонадою концертний зал на 300 місць. Колонада дає чіткі межі залу і разом з тим не замикає його від фойє. Концертний зал має велику естраду. В другому ярусі розміщені кімнати для читання та ігор. Включаючись безпосередньо в об'єм фойє, другий ярус зв'язаний з першим двома просторими парадними східцями і сприймається як єдине ціле.

Таке об'ємно-просторове розв'язання всіх приміщень фойє робить можливим рівномірне завантаження його.

Фойє з'єднується безпосередньо з двома цілком однаковими залами глядачів, розрахованими кожний на 600 чоловік. З кожного залу до гардеробу веде троє сходів. Дуже доречно в даному разі автор проекту застосував відомий прийом Палладіо, який полягає в розміщенні двох східців в об'ємі однієї сходової клітки. Це дозволило йому дати третій вихід з залу на східці без збільшення кубатури і зробити логічнішим графік евакуації залів.

Апаратна міститься на 3 поверсі на одному рівні з другим ярусом фойє. Вона цілком ізольована від усіх приміщень театру і має двоє самостійних гвинтових східців.

Невдалим є план другого горизонту 1 поверху. Два коридори п'ятиметрової ширини, які ведуть від східців до гардеробу, можна пояснити тільки бажанням автора довести до кінця симетрію планів. Функціонально вони не виправдані. Відмовившись від одного з коридорів, можна було збільшити ширину танцювального залу, приміщення якого, проектоване спочатку як ресторан, виявилось для нового призначення занадто вузьким. Зробивши танцювальний зал ширшим, його можна було б розв'язати як багатий колонний зал.

Не торкаючись тут внутрішньої архітектури приміщень кінотеатру, слід все ж сказати, що об'ємні розв'язання інтер'єрів—двоярусне фойє, широкі, відкриті сходи, відкритий концертний зал—все це являє собою багаті архітектурні можливості оформлення з максимальною художньою насиченістю без необхідності вдаватися до суто декоративних способів.

Якщо функціональне розв'язання сталінського двозального кінотеатру можна вважати більш ніж задовільним, то цього, на жаль, не можна сказати про розв'язання архітектурного образу всієї споруди.

Автор цілком вірно трактує образ кінотеатру як громадський будинок великого значення. Але все ж йому не вдалось щільно підійти до розв'язання образу кінотеатру.

Правильно уникаючи специфічних особливостей фасадів західно-європейських кіно, які являють собою суцільні, кричущі реклами, архіт. Теплицький, однак, у своєму розв'язанні приділив для них занадто вже мало місця. Цим він не тільки утруднив нормальну рекламу кінокартин, але й відійшов від образу кінотеатру. Для динамічного по своїй суті кіно будинок Теплицького занадто статичний. Архітектурна форма його не відповідає змісту. Ця помилка обумовлює всі хиби зовнішнього архітектурного розв'язання двозального кіно.

Виходячи з хибно усвідомленого завдання створити монументальний, статичний будинок, архіт. Теплицький ігнорував оточення, в якому повинен був знаходитись його кінотеатр і тим позбавив себе багатьох можливостей виявлення архітектурного образу цієї споруди.

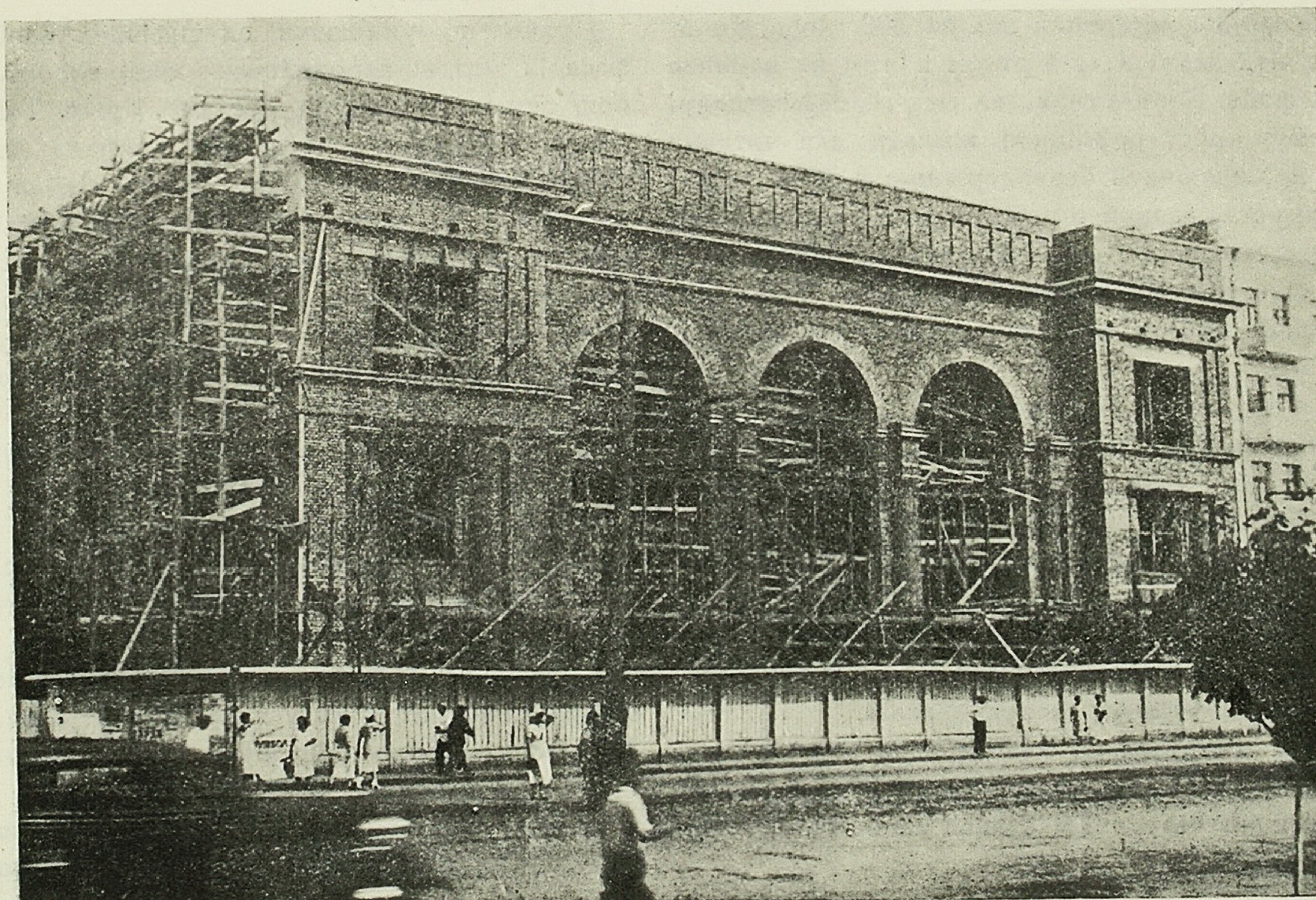
Абстрактно трактуючи завдання, автор розв'язував тільки головний фасад, який виходить на майдан. Цей фасад сам по собі, безперечно, привертає увагу своєю значимістю.

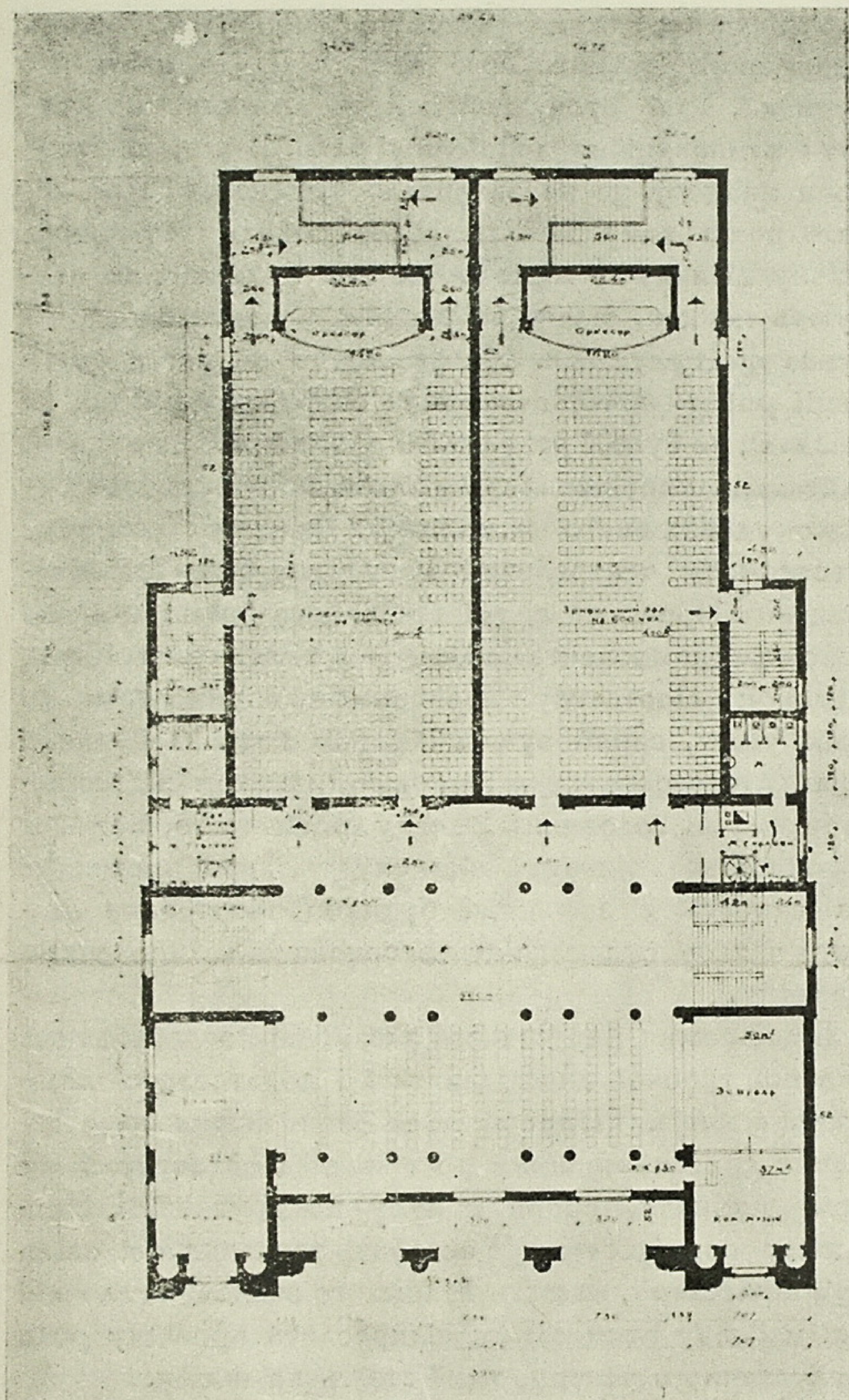
Можна вважати виправданим застосування тут аркади. Вона створює потрібний в даному разі



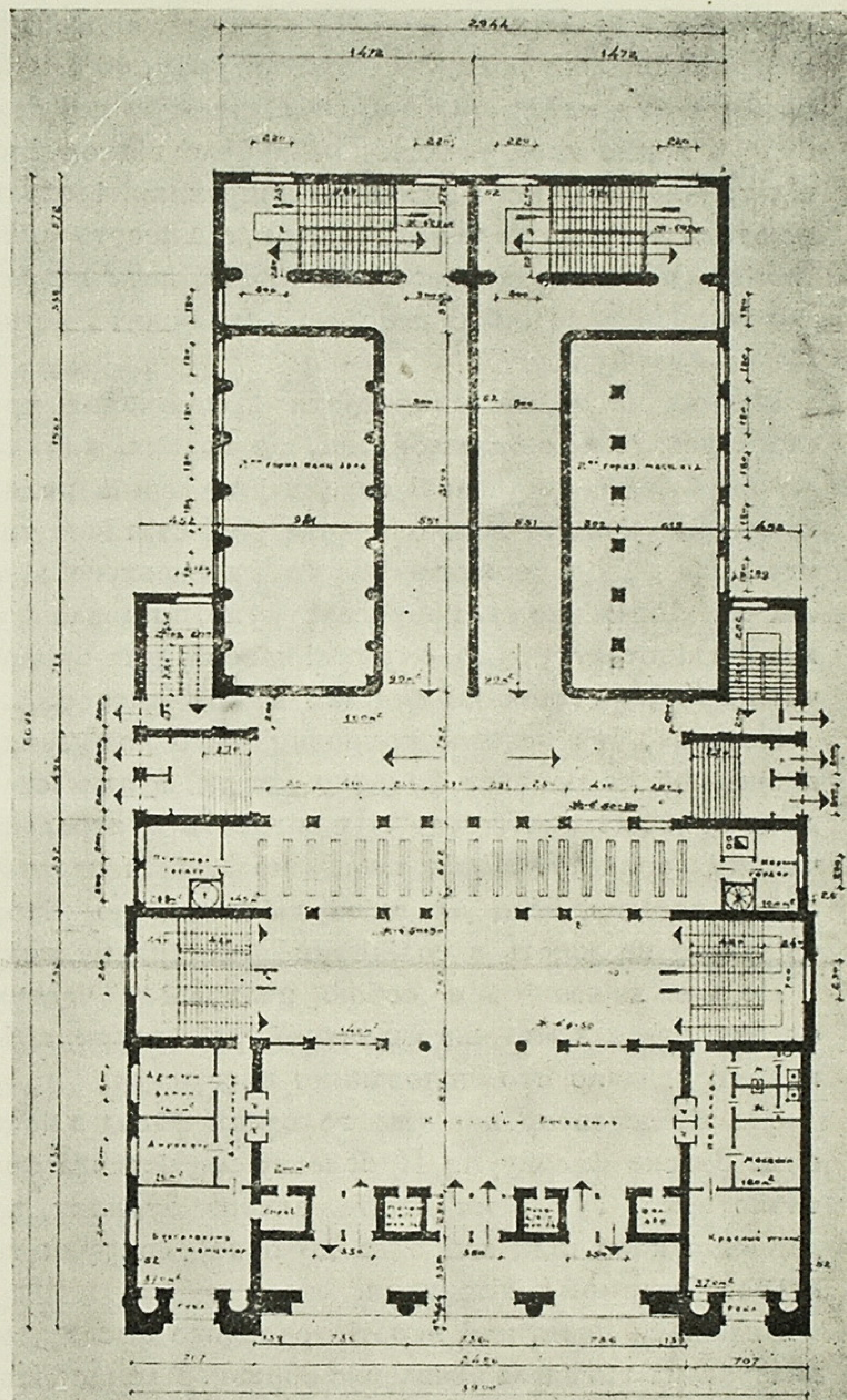
Проект двозального кінотеатру в Сталіно. Автор—архіт. Л. А. Теплицький

Будівництво кінотеатру в Сталіно

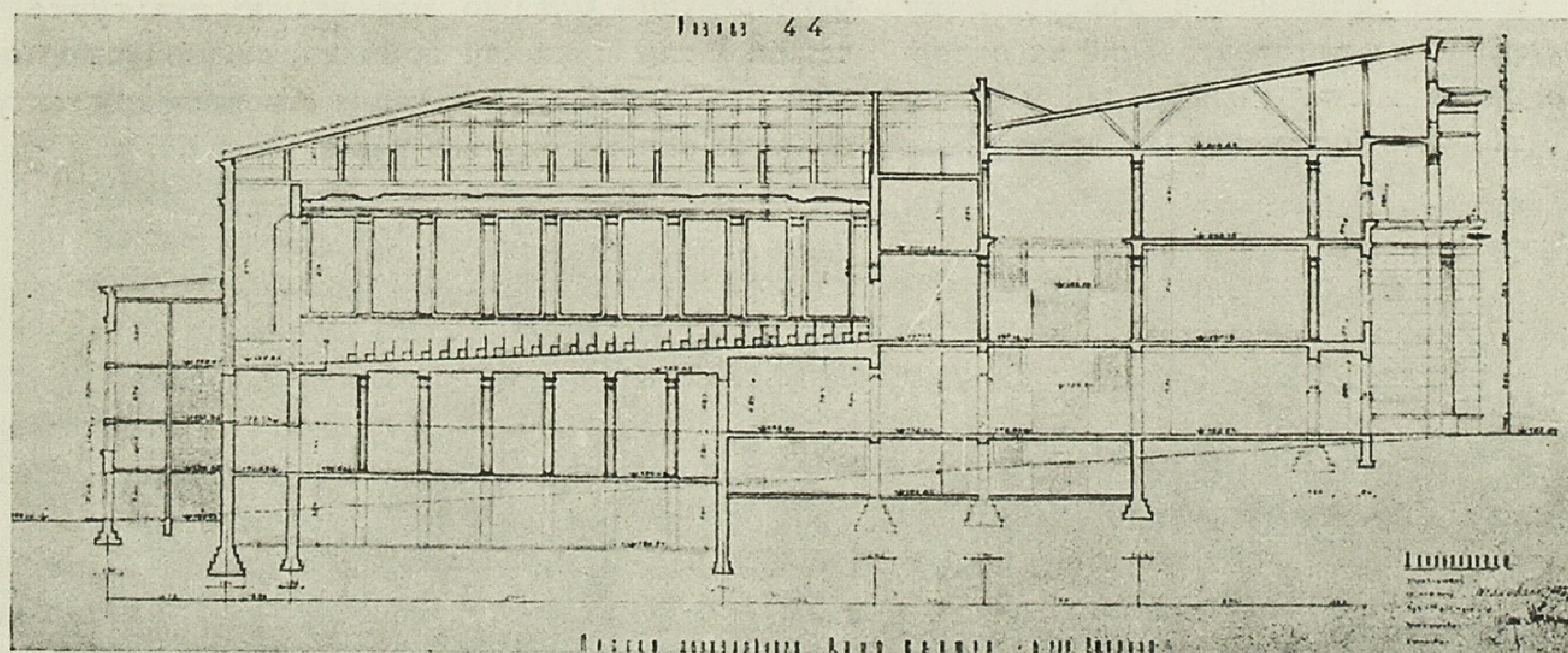




Двозальний кінотеатр у Сталіно. План першого поверху



План другого поверху



Поздовжній розріз

перехідний простір від вулиці до театру, відіграючи як функціональну роль, так і архітектурну, об'єднуючи будинок з майданом. Але для кінотеатру потрібне було б легше трактування. Треба було відмовитися від тричвертних колон, які не виправдані і сприймаються як приставлені до пілонів, що несуть арки. Замість пілонів, можливо, слід було б дати спарені колони. Це надало б більшої мальовничості і легкості всьому будинку.

Навряд чи можна виправдати призначення приставлених до пілонів колон тим, що на них, як гадає автор, будуть поставлені скульптури героїв радянських кінофільмів. Важко уявити собі статичне трактування героя першого-ліпшого радянського кінофільму. Динамічно скомпоновані групи, поставлені на колони кінотеатру, в даному разі явно будуть суперечити суворо статичним формам всього фасаду.

Негарно, без усякого композиційного пов'язання, поставлені на парапет будинку літери, з яких складається напис „кінотеатр". Їх місце—в центральній частині парапету. Намагаючись полегшити парапет, автор поділив його на якісь клітинки, що нічого спільного не мають з солідними формами будинку.

Погано зв'язані між собою центральна частина фасаду, взята з мотивів класичної архітектури, з боковими невдало скомпонованими виступами.

Ще гірше автор пов'язав головний фасад з боковим. Власне фасаду по Проспекту соцмістечка фактично нема. Тут нема навіть одного будинку, а є дві випадково підігнані одна до одної споруди так званої безликої архітектури.

Визнаючи позитивні якості головного фасаду, ми вказували на невдале виявлення образу. Але ще більш невірно розв'язаний будинок у його зв'язку з оточенням і ансамблем майдану.

Місце і роль театру в ансамблі майдану дуже відповідальні і вони зобов'язували автора проекту підійти до завдання, перейнявшись ідеєю, вкладеною в розв'язання театрального майдану.

Театральний майдан Сталіно в генеральному плані реконструкції міста запроектований як основний культурний центр міста. Розв'язаний у цілковитій симетрії, він має основним композиційним центром споруджуваний тепер грандіозний будинок державного драматичного театру. Щодо нього всі будинки, які оточують майдан, повинні відігравати композиційно допоміжну роль. В умовах забудови майдану це не викликало труднощів. Ще десять років тому майдан являв собою наполовину вільну ділянку за містом. Частина будинків, які оточують майдан, тільки звільнені від риштовань, а частина ще будується. Не зважаючи на це, координації роботи авторів окремих споруд, будованих на майдані, не було, і результати цього видно вже тепер. Ансамбль порушений. Особливо порушує його будинок двозального кінотеатру. Виходячи головним фасадом на театральний майдан, а боковим фасадом—на Проспект соцмістечка, вісь якого є віссю головного компонента майдану—драматичного театру, будинок кінотеатру повинен був привертати до себе увагу, спрямовуючи її разом з тим на будинок драматичного театру. Тим часом, цілком відтворюючи форми головного фасаду останнього, а також маючи різко виявлену вісь симетрії, яка претендує на самостійне звучання, будинок кінотеатру входить в явну суперечність з основним компонентом майдану.

Відновлення порушеного ансамблю потребуватиме великої творчої винахідливості і додаткового вкладання коштів. Напрошується ідея штучного створення аркади, подібної до аркади кінотеатру в новому будинку, спорудженому по другий бік Проспекту соцмістечка. Це ослабить звучання осі симетрії кінотеатру, надасть належного значення головній осі майдану і тим самим підкреслить провідну роль драматичного театру, який стоїть на ньому.

Необхідно по Проспекту соцмістечка архітектурно оформити фасади кінотеатру і житлового будинку, який стоїть напроти, так, щоб створити вертикальні ритмічні ряди. Це також посилить сприйняття напрямку головної осі всього архітектурного ансамблю.

Збудування двозального кінотеатру для справи реконструкції Сталіно має велике культурне значення. І тим прикріші помилки, які допускаються з вини архітекторів, покликаних створити архітектурне обличчя соціалістичного міста.

РЕКОНСТРУКЦІЯ ОБЛАСНИХ ЦЕНТРІВ УКРАЇНИ

Генеральний план розвитку Житомира

Архіт. С. Є. Гулеватий

Житомир по кількості населення є найбільшим після Києва обласним центром північно-західної частини України, з великим числом підприємств різних галузей промисловості, з значним житловим фондом, густою сіткою шкіл, дитячих закладів і розвинутим комунальним господарством, що з кожним роком все більше зростають.

За генпланом, продукція житомирських підприємств на проектний період визначатиметься сумою біля 300 млн. крб., а на 1935 р. вона складала 36 млн. крб.; робітників, зайнятих в промисловості, передбачається 20 тис. (в 1935 р. їх було до 5 тис.).

Отже, ріст промислової бази, на якій в основному буде розвиватися місто, передбачається більше, ніж у вісім раз.

Зараз майже вся промисловість міста розташована в житлових кварталах. Радянське містобудівництво, реконструюючи наші соціалістичні міста, викорчовує в них усі наслідки капіталістичного минулого в міському господарстві, які ідуть в розріз з інтересами трудящих. Підприємства, що значно зростають і потребують нових дільниць та шкідливі з санітарно-гігієнічного погляду, переносяться на нові промислові майдани. Такими в Житомирі є завод ім. Сталіна, Червоний Профінтерн, войлочний завод та ін.

З основних впорядкувальних заходів, що їх передбачає генплан, відмітимо такі:

1. Поширення сітки водогону і доведення споживання води до 200 літрів на людину на добу (зараз ми маємо 40 літрів).
2. Покращення електропостачання шляхом будівництва гідроелектростанції на р. Тетерів та теплоелектроцентралі.
3. Переведення трамваю на широку колію та збільшення кількості і протяжності трамвайних ліній.

На основі цього розроблена друга, не менш важлива, проблема забудови та архітектурної реконструкції міста.

Житомир відзначається своєю природною красою— його оживляють долини річок Тетерева та Кам'янки, розкішні сади, парки та сквери, смуга лісів навколо міста і ін. Це ті природні фактори, що ввійшли в основу архітектурно-планувального розв'язання майбутньої забудови міста. На високих берегах річок Тетерева та Кам'янки подекуди намічено створити архітектурні об'єкти побутового призначення, з яких відкриватимуться чудові краєвиди на околиці.

Архітектурний силует Житомира, який найбільш виразно сприймається з півдня, потребує єдиного архітектурного рішення в найбільш високих точках центрального району міста. Тому в генплані намічено зробити акцент на міський центр, де передбачається будувати споруди 5—6 поверхів. Архітектура будівель Житомира повинна підкреслювати його природну красу, збагачену берегами річок, пишними садами, лісами та ін.

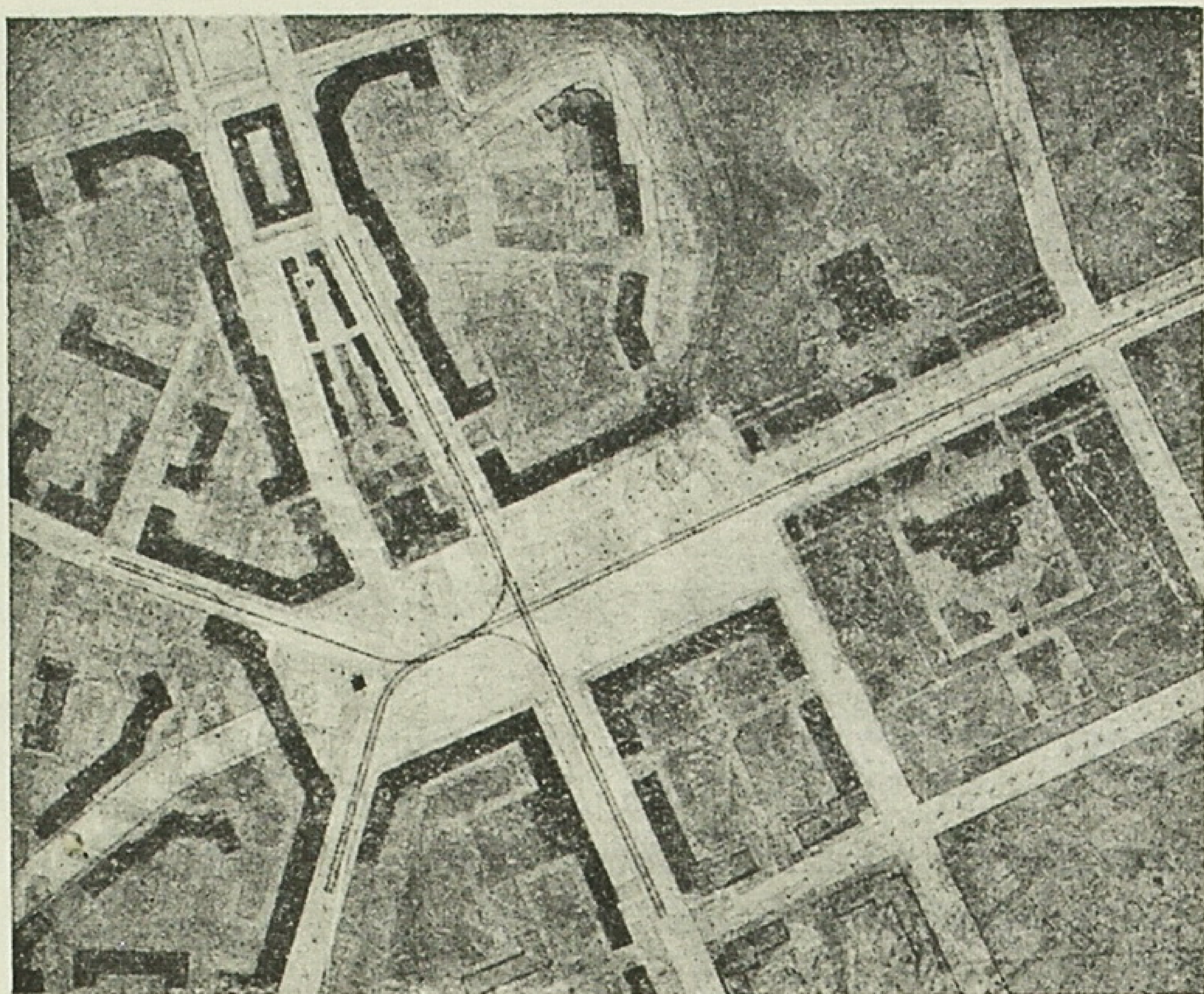
Зростання території Житомира генпланом розраховано, виходячи з проектної кількості населення в 190 тис. чоловік. Місто ділиться на 4 райони з населенням до 45 тис. в кожному. Окремо залишається Мальованка,—як район індивідуальної забудови.

Міський адміністративно-культурний центр запроектовано на місці майдану Рози Люксембург—сюди вливаються основні магістралі міста—вул. Леніна, К. Лібкнехта, К. Маркса, звідси запроектована магістраль на Мальованку, через річку Кам'янку. Центральний міський майдан передбачено забудувати будинками громадського та культурного призначення — обласний Будинок Рад, Будинок Червоної Армії (перша черга будівництва), Будинок профспілок, громадських та державних організацій, музей, театр на 1500 глядачів та ін. Майдан для демонстрацій, мітингів тощо поширюється до 3,6 га.

Райони матимуть свої райцентри, де буде зосереджене адміністративно-культурне життя району і розміщені будинки—районних рад, партійних та громадських організацій, кіно, райклубів, поліклінік тощо.

Система планування вулиць, передбачена генпланом, — прямокутна, квартали в основному також прямокутні площею в 6—8 гектарів. Така система продиктована плануванням існуючого вже міста, яке в південно-східній частині своїй забудоване по плану, складеному ще в 1845 році губернськими землемірами.

Щоб уникнути одноманітності, властивої шахматній планувальній сітці, проект передбачає створити



Житомир. Проект реконструкції міського центра.
Архіт. С. Є. Гулеватий

ряд нових майданів, транспортних вузлів, бульварів, вулиць з замкненими перспективами тощо.

Виходячи з загальної кількості населення міста на проектний період в 190 тис. чоловік і прийнятої середньої щільності заселення в 300—350 чол. на га нетто, житлове будівництво передбачено в 3—4 поверхи. Більш підвищена поверховість забудови (в 4 поверхи) намічено здійснити в центральній частині міста і по основних магістралях, якими є вулиці Леніна, К. Маркса, К. Лібкнехта, Щорса, Першого Травня, Андре Марті, по бульвару Лесі Українки, Московській вулиці та ін. Від центра міста (майдан Р. Люксембург) до околиць поверховість знижується до 3-х, а в деяких місцях і до 2-х поверхів. Для більшої архітектурної виразності майданів подекуди допускається і 5—6 поверхове будівництво. Процент забудови 18—22%.

Житлова площа міста, за даними 1935 року, складає 467.700 кв. метрів, а на кінець проектного періоду, виходячи з прийнятої норми житлової площі на людину в 9 кв. метрів, вона складатиме 1.692 тис. кв. метрів. Сюди входить 257.500 кв. метрів існуючої житлової площі, що залишається ще на проектний період. Отже, нової житлової площі треба буде побудувати в 2,5 раза більше, порівнюючи з існуючою.

Житомир за своєю загальною площею зелених насаджень є одним з передових міст Союзу. Міський зелений масив складає 503 га, з якого, на жаль, лише біля 13 га припадає на зелені масиви усуспільненого користування. Це парки, сквери, бульвар, а решта насаджень—фруктові сади (422 га), лісний масив (59 га) та ін.

Площа зелених насаджень на одного мешканця на 1 січня 1936 р. складала 56,4 кв. метра, з яких 48,4 кв. метра середквартальної зелені (садки) та 1,4 кв. метра усуспільненого користування (парки, сквери). З наведених цифр видно, що в місті насаджень є багато, але зовсім недостатня площа насаджень усуспільненого користування. А тому генпланом запроектовані нові масиви зелених насаджень усуспільненого користування, як от: площа міського парку поширюється до 220 га, будуються нові райпарки загальною площею в 63 га, сквери—30 га, бульвари—15 га, передбачається озеленення схилів річки Кам'янки—100 га. Разом з лісопарком (Корбутівка) це дасть біля 590 га зелених насаджень усуспільненого користування, що складає на одного мешканця на проектний період 25 кв. метрів проти теперішніх 1,4 кв. метра. Новий стадіон в парку культури і відпочинку на 15 тис. місць намічено збудувати на місці існуючого стадіону „Динамо".

За останні роки в Житомирі проведені великі роботи. Місто значно причепурилося. Влаштовані нові сквери, клумби, асфальтуються вулиці та тротуари. Новозбудовані школи й інші будівлі своєю архітектурою сприяють красоті міста, але кілька споруд (будинок пошти по вул. Міськради, гуртожиток студентів по вул. К. Маркса, деякі житлові будинки) носять на собі сильний відбиток конструктивізму, який, на жаль, встиг у значній мірі заплямувати архітектуру Житомира.

На основі генерального проекту реконструкції Житомира складено проект будівництва на перших п'ять років, що відповідають третій п'ятирічці.

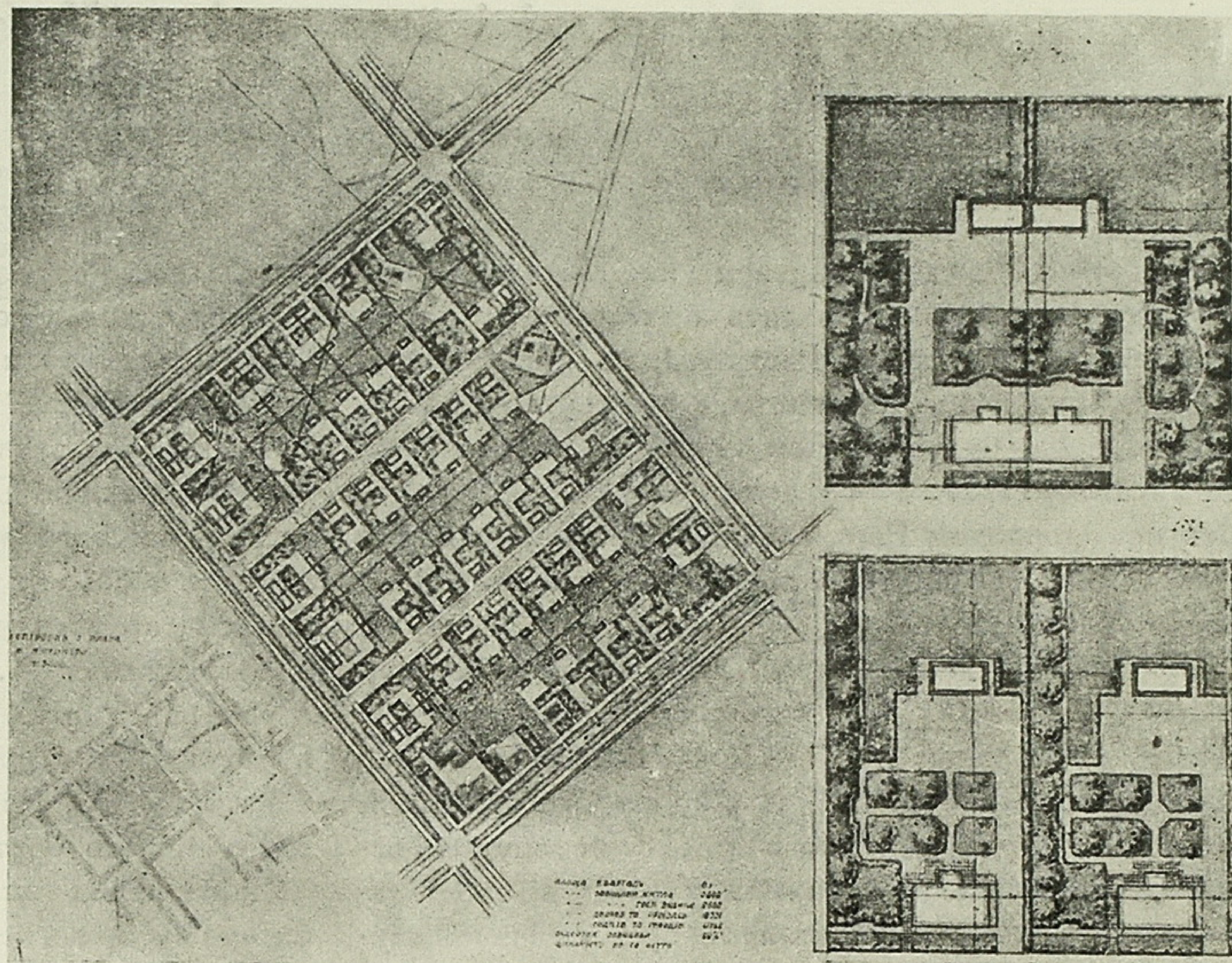
Уже намічені дільниці для будівництва 12 шкіл, 7 дитячих садків, 10 дитячих ясел, молочної кухні, лазнепрального комбінату родильного будинку, готелю та ін. Житлове будівництво, розміщуватиметься, головне, по основних магістралях міста—вул. Леніна, К. Лібкнехта, К. Маркса, по вул. Першого Травня.

В 3 п'ятирічці намічено збудувати в Житомирі першу чергу каналізації, охопивши нею район, де в основному буде провадитись капітальне житлове будівництво.

Нові кінотеатри намічається будувати на вул. К. Маркса—в районі лікарні та по вул. К. Лібкнехта— в районі заводу ім. Сталіна. Це дасть змогу краще обслуговувати населення, бо існуючі три кінотеатри розміщені поряд по вул. Міськради.

В 3 п'ятирічці намічено також значно реконструювати привокзальний майдан, центральний міський майдан, розширити парк, сад піонерів по вул. Леніна, стадіон „Динамо", зелене насадження вулиць та ін.

Особливої уваги заслуговує питання реконструкції трамваю. Генеральний проект передбачає перехід частково в 3 п'ятирічці і на проектний період цілком на широку колію.



Житомир. Про кт кварталу та садиби під індивідуальне будівництво.

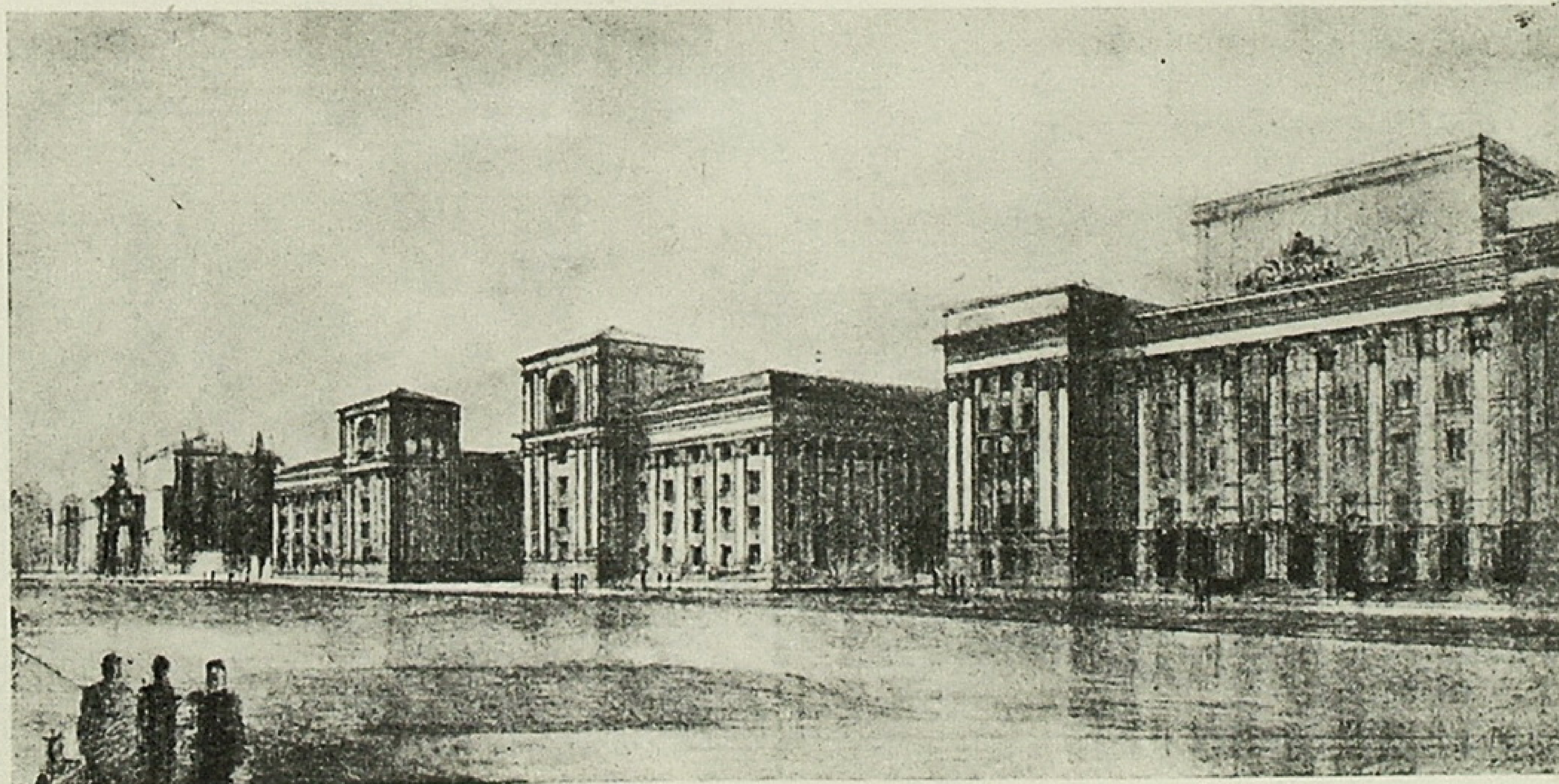
Архіт. Г. В. Краснокутська

Райони для індивідуального будівництва відведені на околицях міста недалеко від підприємств, на віддаленні до 4 км від центра міста. Норма садиби для індивідуальної забудови для Житомира прийнята в 910 кв. метрів.

Основним недоліком в регулюванні будівництва міста є те, що Житомирська міськрада не має відповідного штату кваліфікованих працівників, які слідкували б за будівництвом та направляли його відповідно генеральному проекту реконструкції міста. Цей недолік треба якнайскорше виправити, бо теперішній стан може легко привести до недоцільного використовування окремих територій, недогляду за червоними лініями тощо.

Ми подаємо проект реконструкції Житомира в масштабі 1 : 5000 та 1 : 100000 (з приміськими селищами). До цих основних проектів подаємо проекти реконструкції окремих елементів міста, як от: міський центр, райцентри, реконструкція основних вулиць, трамвайних вузлів, квартали індивідуального будівництва, площадки для промислового та складського будівництва, квартали житлового будівництва, проекти технічного устаткування та впорядкування міста. Всі подані проекти враховують першочергове будівництво; для об'єктів будівництва в 3 п'ятирічці намічені окремі площадки.

Складено також проект вертикального планування міста. Надалі детальне проектування треба провадити на місці, в Житомирі: це забезпечить реальність проектів і скорішу їх реалізацію.



Житомир. Проект майдану ім. Р. Люксембург.

Автор—архіт. С. Є. Гулеватий

Растреллі і його учні на Україні

Архіт. М. В. Холостенко

Одночасно з будівництвом на Правобережній Україні, що його провадить бригада архітектора Мічуріна за проектами Растреллі, на Лівобережну Україну приїжджає з Ленінграда архітектор А. Квасов. Квасов, будучи учнем Земцева, являв собою талановитого архітектора, який в своїй творчій роботі був послідовником Растреллі. Органічно приєднуючись до його школи, він все ж зберігає своє самостійне творче обличчя.

Біографічні відомості про Квасова дуже обмежені. Відомо, що в 1743 році його переводять з архітектурних учнів в „гезелі“ [1] і він вчиться у Бланка, Давидова і Земцева. В 1744 році він уже є автором затвердженого Єлізаветою І проекту перебудови великого Царськосельського палацу і завідує „собственными ея величества строениями при вотчинной канцелярии“. В 1748 році його посилають на Україну до Олексія Розумовського, який задумав у себе будівництво великого собору—родової усипальниці—і свого будинку в Козельці.

Через п'ять років Квасов звертається в сенат, щоб йому надали звання архітектора. Архітектори Утомський, Євлашев і Обухов, які, за дорученням сенату, розглянули його роботи „по заданным конспектам“, зробили висновок: визнати „означенного подмастерья Квасова архитектурной науке в теории знающа“ [1].

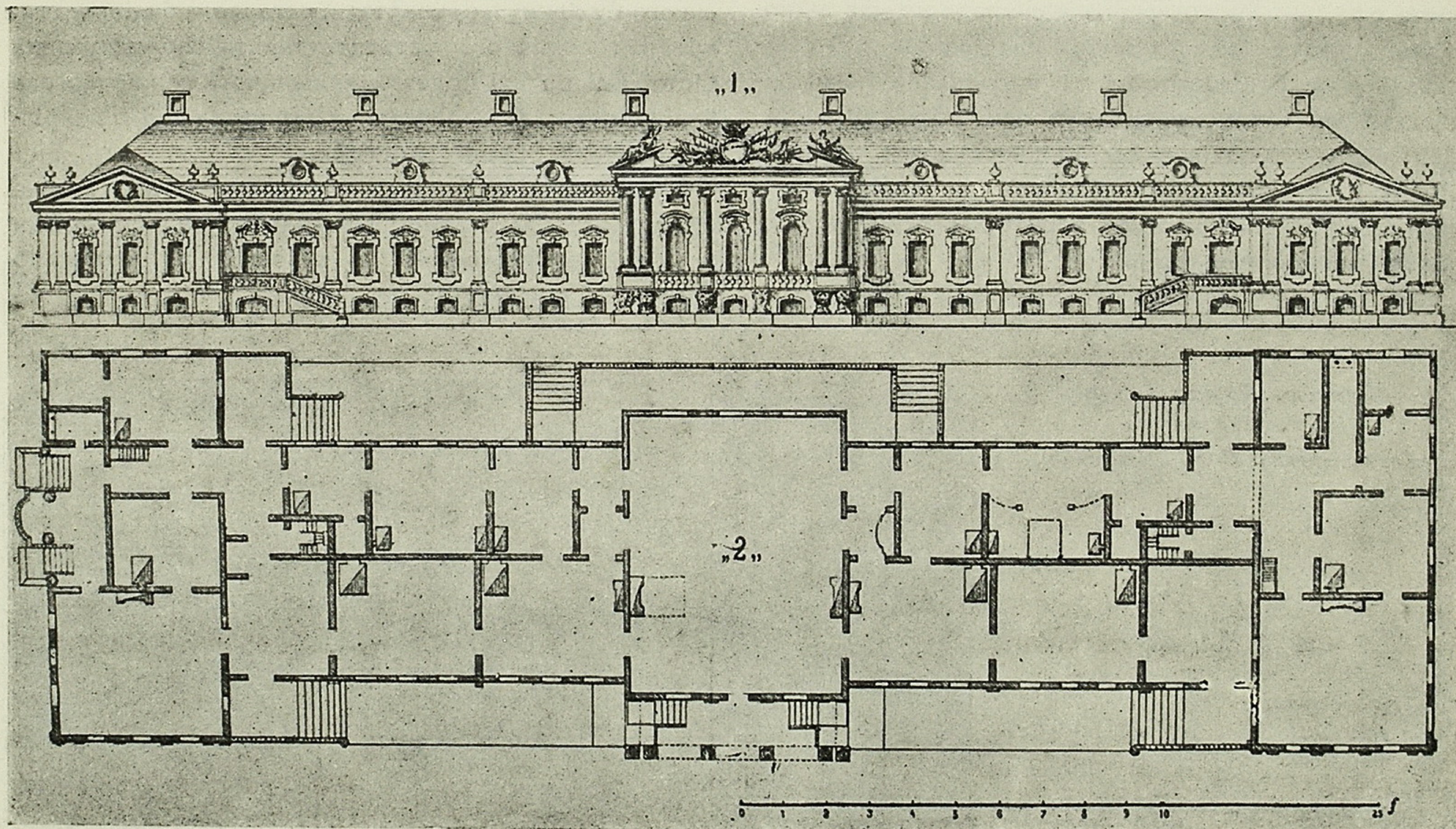
Відрядження А. Квасова на Україну збігається з тим періодом XVIII стор., коли робилися спроби відновити на Україні гетьманство і коли фаворит Єлізавети Ол. Розумовський висував на гетьмана свого рідного брата Кирила.

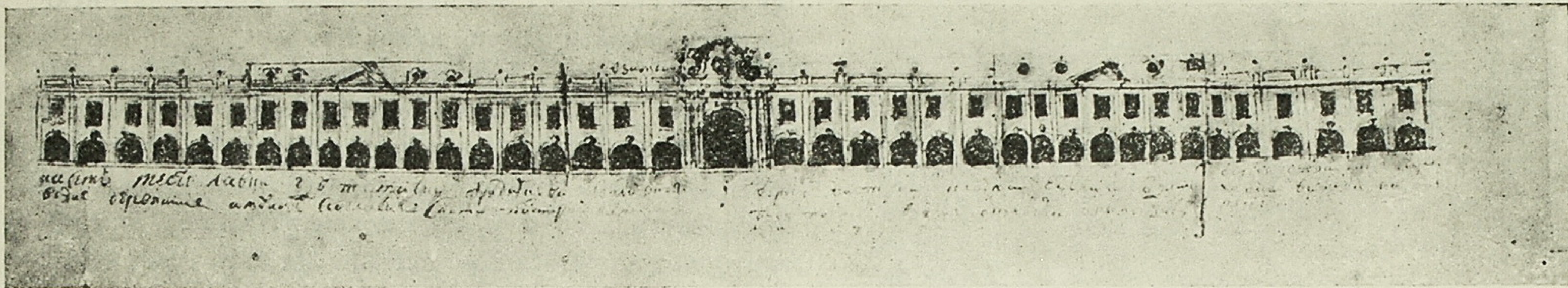
Якраз перед тим тодішня столиця України—Глухів сильно вигорів і перетворився, за словами сучасника, майже „в прямую пустыню“. А. Квасов стає на чолі спеціально утвореної комісії по його відбудуванню.

[1] „Гезель“ — проміжне звання між архітекторським учнем і архітектором.

[1] І. Грабарь, т. III, стор. 242, пр. 4.

Архіт. А. Квасов. Проект глухівського палацу (1749-51 рр.)





Архіт. А. Квасов. Ескіз торгових рядів у Глухові (1778 — 79 рр.)

Архівні документи показують, що будинок Ол. Розумовського в Козельці тоді (в 1749 р.) вже будувався [1]. В тому ж році в зв'язку з скорим приїздом нового гетьмана К. Розумовського треба було спішно будувати в Глухові палац, який і був готовий в 1751 р. Через велику поспішність якість роботи при будівництві палацу була, очевидно, абияка. В листі до Воронцова (1756 р.) Розумовський дуже непохвально відзивався про своє нове спорудження, кажучи, що воно „не в пору строенное и скороспешно худыми плотниками из мелкого леса“ [2] і т. п.

Цей палац згорів, але зберігся рисунок [3], знайдений серед паперів чернігівського губернського правління, що складали частину архіву генеральної канцелярії. Цей рисунок позначений 1749 роком і на ньому є такий напис: „выд какой будут гетманские покои под номером один и два значит на плане“. Палац, за планом, добре і зручно пророблений, трохи нагадує план Анічкова палацу [4], а також, мабуть, повторював розв'язання палацу О. Розумовського в Петербурзі, будованого Растреллі. Але загальна стриманість в розв'язанні всіх мотивів зовнішньої архітектури, пропорції пілястр у бокових частинах, трактування фронтонів бокових виступів, а також і центрального фронтону над портиком — вказують на руку Квасова і наближають це архітектурне розв'язання до архітектури його моделі Царськосельського палацу [5].

В плані цей палац являв собою майже симетричне розв'язання з залом, розташованим в центрі. З залу був безпосередній вихід на головний фасад, на терасу портика. На протилежний бік вихід з нього йшов через тамбур на відкриту терасу. Права половина була більш інтимною — в ній розташувалися спальні, туалетні і т. п.; ліва ж половина призначалася для їдальні, вітальні, кімнат для гостей і т. п. Вона мала свій під'їзд у вигляді лоджії, оформленої чотирма колонами. Крім того, обидві половини мали виходи з обох фасадів в кутах бокових виступів. Знижений проти верхніх, цокольний поверх сполучався з ними вну-

Архіт. А. Квасов — Растреллі. Козелецький собор. Деталь абсиди



[1] Від. рукописів бібл. АН УРСР, збірка Лазаревського 41—8, ст. 50. Ці документи показують, що Розумовський використовував своє становище в особистих цілях для допомоги своєму будівництву. Так, в 1749 р. депутати Малоросійської канцелярії з Москви доносять, що О. Розумовському бажано „иметь вспоможение людьми от Малороссии“, на що Малоросійська канцелярія сповіщає, що наряди на 300 робітників та 50 теслярів в полки надіслані.

[2] Васильчиков. Семейство Разумовских, т. I, стор. 213.

[3] „Киевская старина“, 1889. Январь, стор. 5.

[4] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 108.

[5] А. Бенуа. Царское село при Елизавете.

трішніми сходами і був призначений для обслуговуючого персоналу, комор, кухні і т. д.

В цьому палаці особливо цікаве розв'язання центрального портика. Цей ефектний спосіб трактування центральної частини у вигляді об'ємного, відставленого від стіни портика, в такому вигляді ніде не зустрічається у Растреллі і показує Квасова, як архітектора, що самостійно мислив. Ця його композиція ніби випереджає класичні портики другої половини XVIII сторіччя, що стали такими поширеними і типовими для російської класичної школи.

До другого свого спорудження—козелецького собору, для будівництва якого він і був власне викликаний на Україну, Квасов зміг приступити лише в 1752 р. Ескізи до нього він привіз з собою з Петербурга і їх, можливо, робив Растреллі. Але ті чотири роки, що минули з моменту його від'їзду з Петербурга і які він провів на Україні в оточенні родини О. Розумовського, де були сильні старі традиції, а також затвердження проекту київським духівництвом [1] не могли не позначитися на тих остаточних рисунках, за якими проводилось будівництво.

В результаті будівля дістала риси, властиві архітектурі українського п'ятикупольного храму.

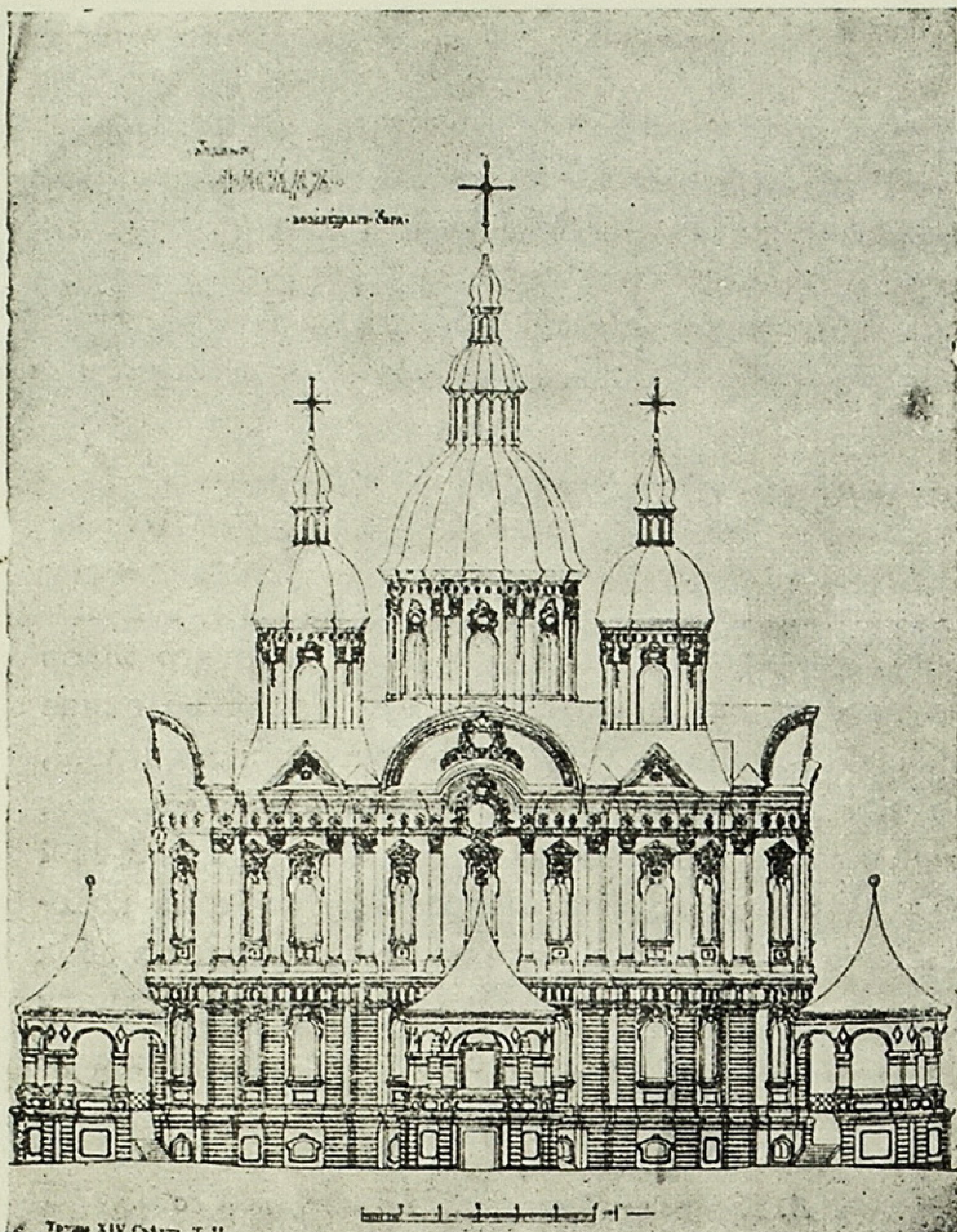
Собор в плані побудований на рівноконечному хресті, де частини, що виділяються по всіх чотирьох сторонах з загальної маси, розв'язані у вигляді напівциркульних абсид, які завершуються напівциркульними фронтонами у вигляді кокошників. Прообраз їх ми бачили на східному фронтоні Андріївської церкви в Києві.

Будівля собору двоповерхова. В першому зниженому цокольному поверсі розташована нижня церква, що мала бути усипальницею роду Розумовських. Верхня ж являє собою власне храм. Загальні його розміри такі: висота—30,80 м, ширина—39,70.

Цей великий собор зовсім не відповідає тому маленькому містечку, де він стоїть. Ця споруда там була непотрібна з самого початку, вона була і є пам'ятником примх всесильних фаворитів, які викидали величезні суми на свої витівки.

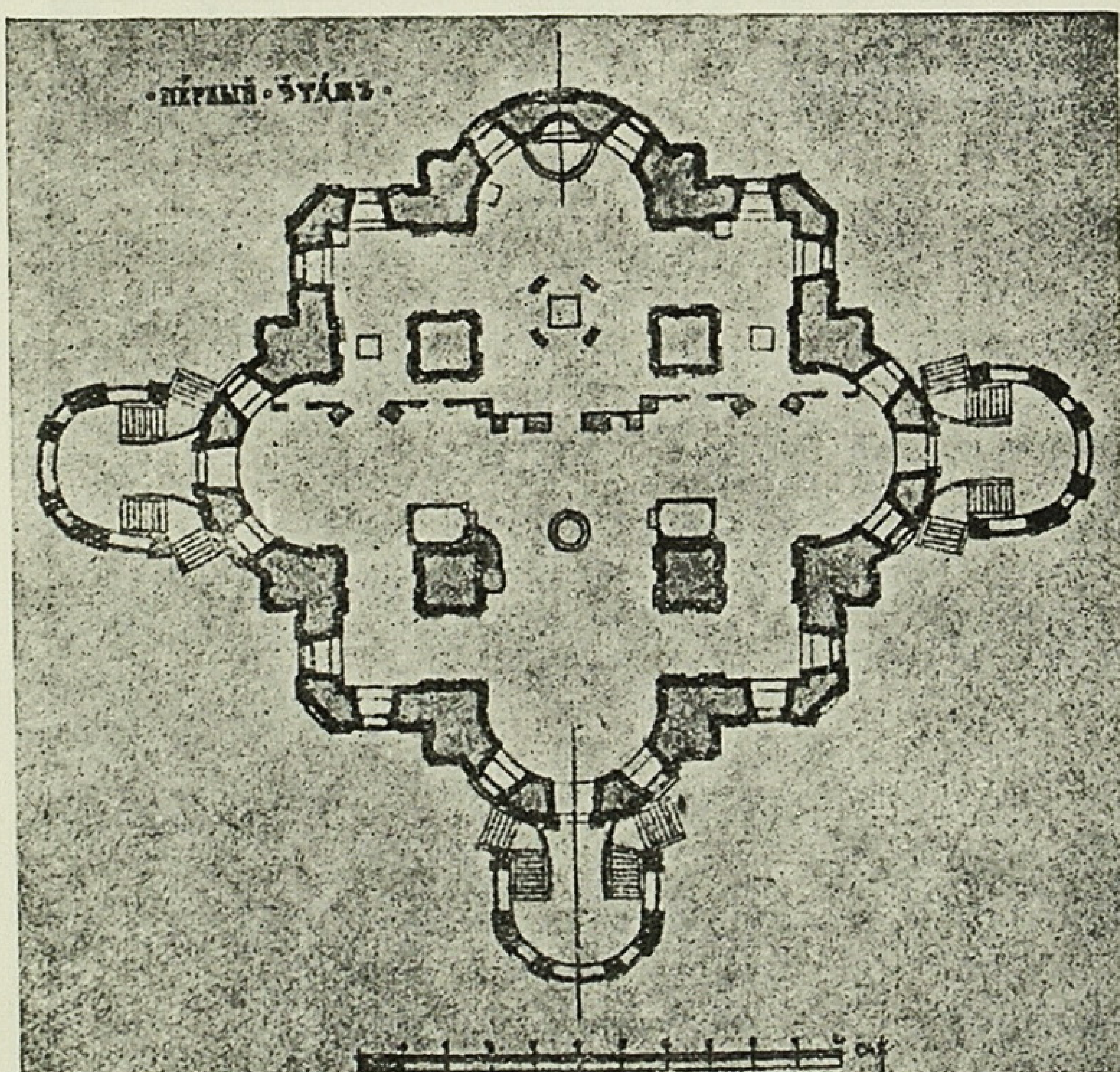
В основному козелецький собор був закінчений в 1763 році, окремі роботи тривали і далі, а верхня церква була цілком готова лише в 1775 році.

Будівля ця цікава і своїм внутрішнім об'ємно-просторовим розв'язанням. Тут, завдяки невеликій довжині бокових виступів, перекритих до того ж циліндричними склепіннями, завдяки пропорцій цих виступів у відношенні до висоти, зразу від входу погляд охоплює простір храму разом з об'ємом головного купола і через це утворюється враження грандіозності і великого простору.



Архіт. А. Квасов — Растреллі. Козелецький собор (1752—63 рр.). Фасад

План першого поверху козелецького собору

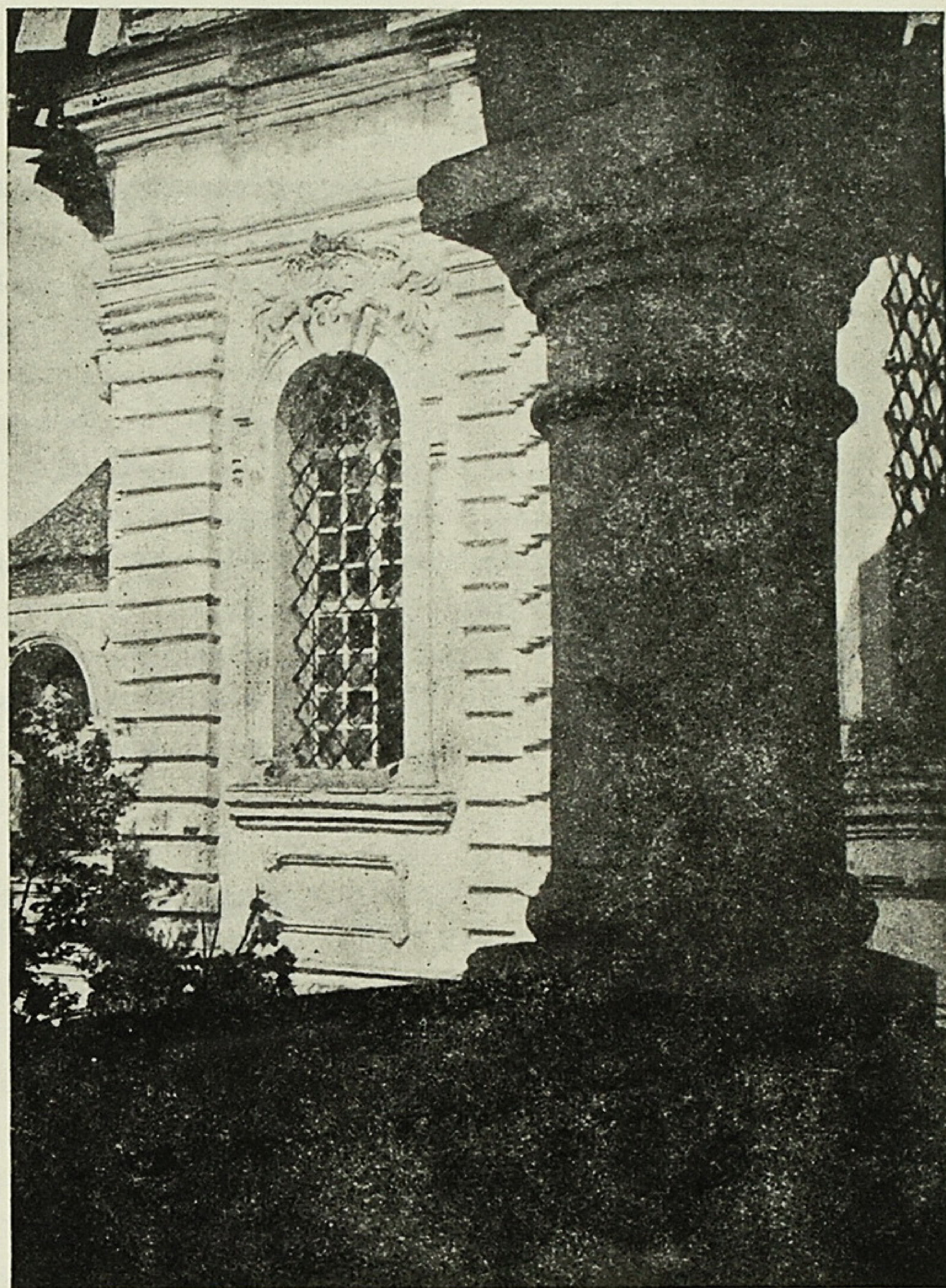


[1] Лукомский. Несколько памятников архитектуры в Козельце. „Старые годы", 1912, май.

П'ять багатоярусних „бань", які разом з своєрідними ганками ведуть до входів в другий поверх, належать до часу роботи тут архітектора Григоровича-Барського, що закінчував будівництво і виконував усе зовнішнє його оздоблення. І справді, про це говорить деяка грубуватість деталей і наявність елементів не растреллівського типу, а таких, що йдуть від архітектури київського барокко; на його ж руку вказує наявність улюбленого мотиву, що постійно зустрічається в роботах Григоровича-Барського (ніші з закругленими до середини кутами). Такої ж архітектури недалеко від собору стоїть будинок кол. магістрату.

Всередині собору дуже добре виконана багата ліпна орнаментація. При всьому своєму багатстві і різноманітності, ця орнаментація підкорена загальній суворій композиції внутрішнього оформлення. Весь собор всередині і вся його ліпка пофарбовані в один білий колір і на цьому фоні, добре освітленому, єдиною великою кольоровою плямою вимальовується величезний двоярусний іконостас, де на фоні кольору ляпіслазурі розташована багатюща золочена різьба, цілий ліс кручених колон та інших архітектурних елементів.

Цей грандіозний іконостас, а також кафедра і надпрестольна покрівля являють собою характерні зразки пишної єлізаветинської архітектури. Тих, хто бажає ближче ознайомитися з ним, відсилаємо до досліджень Горностаєва і Хатенкіна [1].



Козелецький собор. Деталь фасаду

Квасов не жив у Козельці постійно під час будівництва собору. Є дані, що в 1753 році він виїжджав з Козельця. Цей час він був, мабуть, в Москві, добиваючись звання архітектора. В 1757 році його знову викликав до себе в Петербург О. Розумовський, якому він „понадобился" (про це пише Розумовський кн. Воронцову в 1757 р.—„Архів кн. Воронцова", том IV, стор. 384). Таким чином, собор закінчувався вже без нього. В 1766 році був одержаний дозвіл на будівництво дзвіниці при соборі. Можливо, що ескізи її робив Квасов, але все основне будівництво і все архітектурне деталювання (яке, втім, мало збереглося після неодноразових пожеж) вже роблять архітектори Семен Карін і Григорович-Барський. Повного враження ця дзвіниця тепер не може справити, бо верх її, дерев'яний, двоярусний, згорів у 1848 році, теперішній же ампірний купол з шпилем псує її архітектуру.

Деякі автори (Горностаєв, Грабарь і ін.) приписують А. Квасову авторство церкви в с. Лемеші, розташованому недалеко від Козельця. Це село було батьківщиною Розумовських. Церква ця збудована в 1755 р. [2]. Але ці ж автори вказують на велику близькість архітектури цієї церкви до архітектури ганкових входів і дзвіниці собору в Козельці. Справді, цілий ряд деталей, особливо, наявність характерних ніш, про які ми говорили вище, вказує на цю близькість. Архітектура ж Квасова іншого типу, ніж архітектура ганків. Тому, спираючись на цю близькість, відносити цю церкву до квасовських будівель не доводиться.

Якщо можливо говорити про Квасова, то йому тут, безумовно, належить загальна архітектурна ідея, що має в своїй композиції спільні риси з козелецьким собором. Найправдоподібніше те, що він робив ескіз, на основі якого ця церква і будувалася.

В усякому разі, безумовно, що ця споруда належить до роботи його школи. Це потверджується тим, що існує ще подібного типу розв'язання. Так, в Сулімовському архіві зберігся дуже цікавий проект невідомої церкви, зроблений одним з учнів Квасова. Ця церква в своєму плані близька до розв'язань як старих традиційних типів українських церков, так і до споруд растреллівської школи (Козелець, Лемеші, Васильків на Київщині і т. д.). Цей проект відноситься до 1765—1768 рр.

Школа Квасова позначилася і на творчості київлянина Григоровича-Барського, який в одній з своїх

[1] Горностаев. Строительство Разумовских на Черниговщине. „Киевская старина". 1898 г., ноябрь, стаття Л. Хатенкіна.

[2] Горностаев. Дворцы и церкви Юга, стор. 47.

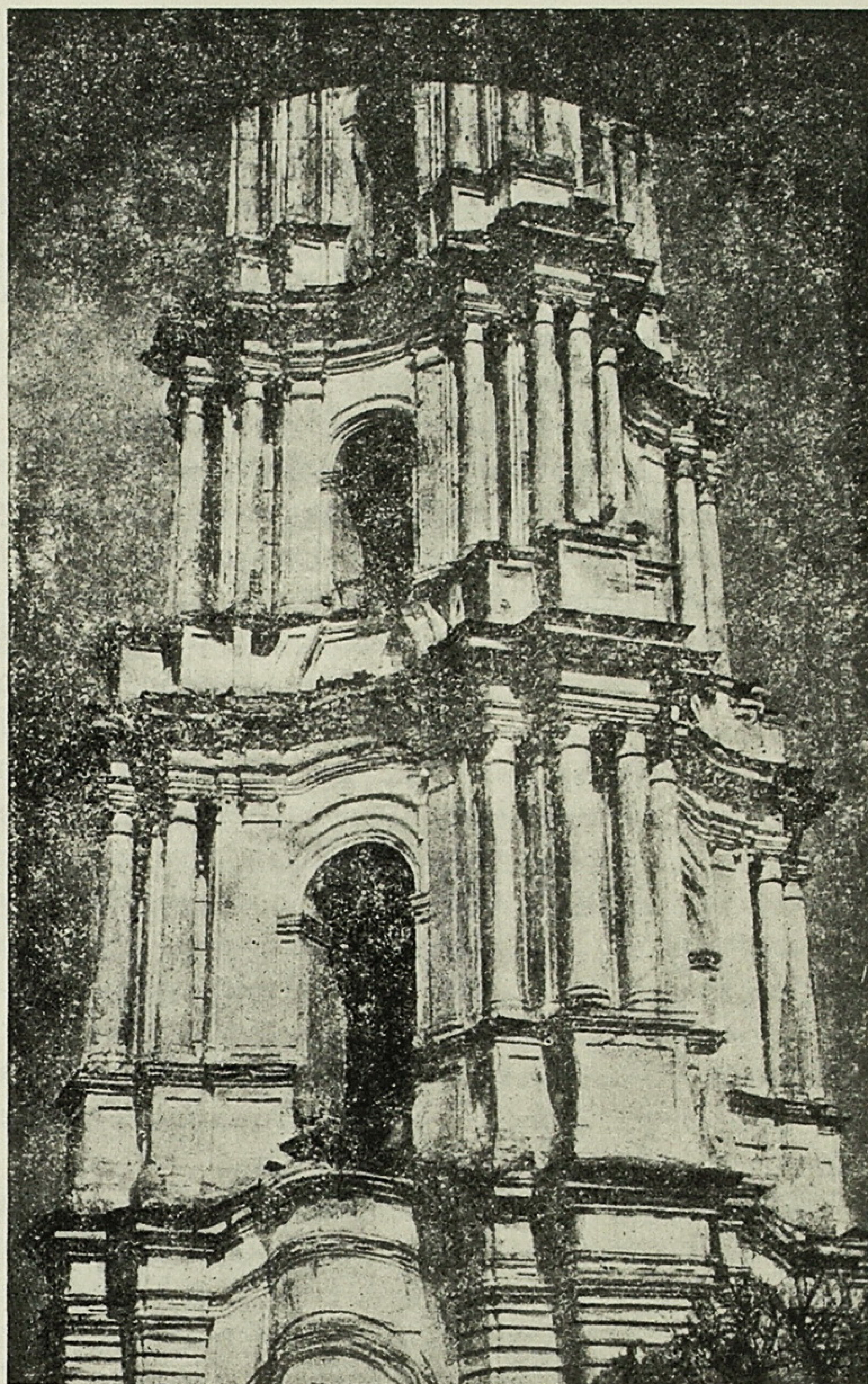
київських робіт — Набережно - Нікольській церкві (закінченій в 1766 р.)—повністю повторює такого типу розв'язання.

Цими будівлями не обмежується діяльність Квасова на Україні. Працюючи керівником комісії по відбудуванню Глухова і будучи протягом багатьох років зв'язаним з ним і з „Малороссийской коллегией", він, безумовно, багато тут будував. Повністю з'ясувати його роботи покищо не вдається, але деякі нові дані вже знаходяться. Так, на початку 70-х років XVIII стор. він збудував у Глухові літній генерал-губернаторський будинок, що складався з головного корпусу, флігелів і службових приміщень. Цей будинок був розташований за містом. У листуванні головного писаря „малороссийской скарбовой канцелярии" Тумаковського видно, що цей будинок (він також не зберігся) в 1779 році вже був закінчений.

Крім того, в 1775—76 рр. було розпочато будівництво кам'яного будинку з двома флігелями для генерал-губернатора і судових департаментів. Рисунки були прислані з Петербурга. Листування того ж Тумаковського з Румянцевим, що збереглося в збірці Лазаревського (знаходиться у відділі рукописів бібліотеки АН УРСР—збірка Лазар. 41/14 стор. 279) — дозволяє відновити як історію цього будівництва, так і загальні риси архітектури будинків. З цього листування видно, що в 1778 році будинки в основному були збудовані і для їх оздоблення вже шукають кваліфікованих штукатурів, ліпників, різьбярів і т. п., а через те, що, очевидно, в Глухові їх не можна було знайти, посилають за ними в Москву. У цій переписці згадується також про договір, укладений з майстрами-кріпаками кол. Ярославської губернії, під поруку їх власника-поміщика, на зовнішню і внутрішню обробку будинку (збірка Лазар. 41/14, стор. 285—288).

Будинок, як ми вже згадували, складався з головного корпусу і двох флігелів. Головний корпус був триповерховий, при чому перший цокольний поверх був знижений і призначений для обслуговуючого персоналу. В договорі з московськими майстрами будинок не фігурує, бо, очевидно, завдяки своєму простому оздобленню, він був поштукатурений тими ж мулярами, які робили мурування.

Рисунків цього будинку знайти покищо не вдалося, але в архіві давніх актів зберігся, підписаний А. Квасовим, цікавий рисунок-ескіз планування і забудови частини Глухова, що прилягає до цього палацу. На рисунку показаний генплан новозбудованого кам'яного генерал - губернаторського будинку [1]. З цього плану видно, що це типовий палац растреллівської школи, очевидно, ще більш пишний, ніж дерев'яний гетьманський палац 1749 року. Він має



Дзвіниця козелецького собору. Архіт. С. Карін, А. Квасов, Григорович-Барський

дуже розвинені бокові закінчення, оформлені чотириколонними портиками з повних, поставлених до стін колон. Центральна частина, крім головного центрального портика, має ще по боках додаткові портики, теж чотириколонні Вся довжина будинку по фасаду — 85 метрів. Він був багато оздоблений колонами і пілястрами з капітелями і мав багату ліпку, бо в договорі з майстрами говориться, що вони повинні були робити „медальоны, барельефы, статуи и прочие украшения, какое по плану и фасаду положено..." Пофарбований він був в два тони: всі колони, пілястри, карнизи, а також ліпка — в білий колір, а поле стін — в сірий. Найбільш пишними і парадними були приміщення середнього поверху. Про ліпні роботи печі на цьому поверсі окремо зазначено в договорі: „по особым рисункам, какие должны быть отделаны лепными орнаментами самим искусным и прочным мастерством". Головна увага була звернена на оздоб-

[1] Український архів давніх актів. Київ, рис. № 245.

лення чотирьох кімнат: головного залу розміром в 50 квадратних сажнів, двох кутових спальних кімнат і кімнати під третім під'їздом. В цих кімнатах, за спеціальними рисунками, виконаними одним з учнів Квасова — Савичем, мали бути зроблені паркетні набірні підлоги з різних порід дерева. Для цього надіслали рисунки ліпки стель, в яких було передбачено розміщення живописних плафонів. Підлоги робилися місцевими столярами під керівництвом закордонного майстра Христофора Брінкмана, плафони розмальовував живописець Григорій Стеценко (збірка Лазаревського 41/14, там же. Рапорт від 2 травня 1779 р., стор. 288).

Велику роботу по складанню кошторисів, деталюванню проектів і догляду за будівництвом виконав Савич, який за це дістав звання „войскового товарища“[1]. Він був, мабуть, одним з учнів Квасова, який, крім своєї будівельної діяльності, займався і педагогічною роботою. Квасов, за договором з „Малороссийской коллегией“, повинен був навчати прикріплюваних до нього учнів.

Зберігся дуже цікавий документ, що свідчить про це — атестат, виданий Квасовим „войсковому канцеляристу“ Максиму Мостакову. Цей М. Мостаков, як він сам пише в своєму прошенні Румянцеву, був: „в бытность... Разумовского гетманом в 1759 г. определен канцелярии малороссийского скарбу в звание войсковых канцеляристов и по 1763 год беспорочно, а в том году, с соизволения его же сиятельства генеральского и генеральной канцелярии, определен в обучение для нации малороссийской и культуры“. Перший період свого навчання на протязі трьох років він провів у Квасова, а після поїхав в Москву до Баженова. Квасов дав Мостакову атестат.

[1] „Черниг. губерн. ведом.“ 1888, № 13.

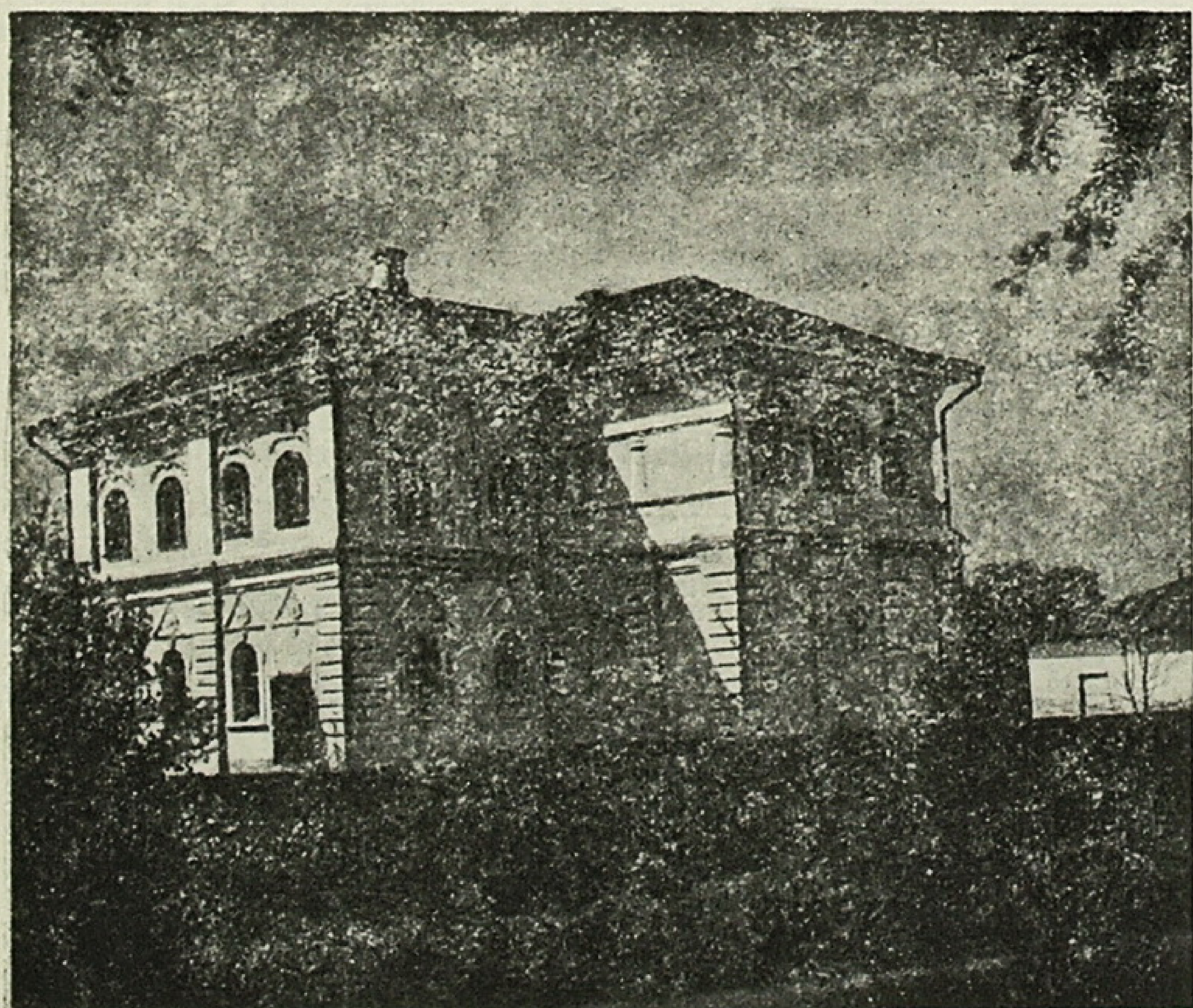
Педагогічна робота Квасова на Україні ще зовсім не висвітлена, але він, безумовно, залишив тут після себе багато учнів. Ці документи ще раз говорять про той тісний зв'язок між українською і російською культурами, що склався історично, і ясно показують позитивний вплив російської культури на розвиток культури XVIII ст. на Україні.

Зберігся рисунок частини м. Глухова дуже цікавий тим, що дає уявлення про Квасова, як про містобудівника. Цей рисунок показує реконструкцію частин Глухова в зв'язку з будівництвом палацу і показує спробу створення тут закінченого ансамблю. По осі цього палацу, проти центрального портика, він прокладає нову вулицю. Протилежний цьому палацові фронт вулиці він передбачав забудувати торговельними рядами. Ескіз цих рядів удалося знайти. Нова вулиця вводиться у систему забудови цих торговельних рядів і перекривається двоповерховою аркою. Ряди розв'язані ордером пілястр на два поверхи з аркатурою в нижньому поверсі. Ці пілястри в портику, що облямовує арку вулиці, переходять у повні колони. Цікаво, що на рисунку докладно описано, щó і в якому порядку повинно будуватися і чиїми коштами. Зазначено, на яких ділянках самі власники згодні збудувати частину, що їм припадає, в кого слід відібрати ділянки і т. д.

Квасову ж, мабуть, належить і так звана тріумфальна арка — ворота в Глухові, з їх архітектурою перехідного характеру від барокко до класицизму.

Можливо, що знайдуться і інші роботи Квасова, який провів більшу частину творчого життя на Україні. Цей цікавий майстер, не зважаючи на те, що він працював за часів розквіту творчості Растреллі, все ж увійшов в історію російської архітектури та архітектури України характерною творчою одиницею.

Загальний вигляд і деталь фасаду будинку кол. магістрату в Козельці (XVIII стор.)





Проектування бібліотечних будинків

Огляд найбільших бібліотек світу [1]

Архіт. П. Г. Юрченко

Завдання бібліотек зводяться до того, щоб якнайкоротшим шляхом наблизити книгу до читача. Розшифрування цього завдання дає ряд основних архітектурних настанов. Поперше, будинок повинен мати ясний і простий графік руху публіки.

При цьому вдале розташування гардеробів, сходів, головних і другорядних проходів відіграє вирішну роль, а відповідна архітектурна обробка повинна відображати в зоровій пам'яті відвідувача особливості входу, коридору або сходів, тобто повинна бути своєрідним керівним показником.

Подруге, читач повинен за найкоротший строк, за кілька хвилин, одержати замовлену книгу. Швидкість виконання замовлення привертає відвідувача в бібліотеку, популяризує її, бо ці умови дають можливість уникнути неприємного чекання і непродуктивної витрати часу. Надії на прискорення подачі замовлення і книги шляхом механізації виправдовуються при відповідних сприятливих умовах розв'язання планування будинку, але за допомогою механізації аж ніяк не можна виправити помилки, припущеної при проектуванні.

Потретє, послідовний процес приймання і обробки книги, а також адміністративного обслуговування будинку, повинен мати чітку систему з врахуванням усіх видів основного устаткування і необхідних рухів працівника. Цьому треба приділити особливу увагу.

І, нарешті, почетверте, в читальних залах треба створити умови, що сприяють розумовій праці. Це зумовлюється безшумністю ходіння, зручними меблями, природним і штучним освітленням і т. д. Зазначені вимоги є основою при розв'язанні бібліотечного технологічного процесу, при виборі будівельних матеріалів і конструкцій будинку.

Внутрішня структура сучасного бібліотечного будинку розвинулась в основному на досвіді будівництва трьох найбільших бібліотек, споруджених в кінці XIX століття: бібліотеки Конгресу, Національної бібліотеки в Парижі і Британського музею. За останні сорок років проектування і будівництво бібліотек далеко пішли вперед, досягнувши блискучих успіхів. Але, не зважаючи на наявну надзвичайно велику різноманітність існуючих композиційних розв'язань, принцип внутрішнього планування бібліотек можна поділити грубо на два види, зумовлені різною організацією бібліотечного технологічного процесу.

Перший принцип полягає в більш чи менш вираженому розподілі приміщень для зберігання книги і для читача, тобто в концентрації зберігання книги в одному книгосховищі з створенням головної і другорядних зал для читачів. Ці дві групи приміщень звичайно являють собою два самостійні комплекси, що мають між собою так чи інакше організований виробничий зв'язок. Переважна більшість існуючих бібліотечних будинків розв'язана за цим принципом. При першому ж погляді на такий план завжди впадає в око концентрація корпусів книгосховища в одному місці і приміщень для читачів—в другому.

В 1882 році доктор Пуль, піддаючи критиці проект бібліотеки Конгресу, висунув другий принцип внутрішньої структури будинку. Він вважав, що незручності єдиного книгосховища надто великі, бо завдяки значній горизонтальній і вертикальній протяжності книгосховища, ускладняється зв'язок книгосховища з читальною залою, книги піддаються пожарній небезпеці і виникає багато інших труднощів. Він запропонував систему розподілу і зберігання книжкових фондів за їх змістом, в окремих, порівняно невеликих читальних залах. В будівельній практиці ідея доктора Пуля повністю не дістала достатнього застосування. Хоч частково ця ідея застосовується у відношенні картографічних фондів.

Розв'язання бібліотек з центральним книгосховищем і різко відокремленими від нього читальними приміщеннями можна звести в основному до трьох схем.

Перша схема—розташування читальної зали безпосередньо над книгосховищем (Нью-Йорк, Манчестер). При такому розв'язанні досягається безпосередній бездоганний зв'язок між книгосховищем і читальною залою; найбільша хиба такого розв'язання полягає у великій трудності, а іноді і неможливості дальшого розвитку книгосховища.

Друга схема — безпосереднє (в плані) прилягання пункту видачі і читальної зали до однієї з стін книгосховища (Бернська бібліотека). Тут зв'язок з книгосховищем зручний, але архітектурно важко розташувати головну читальну залу—вона буде або з боку осі, або розбита пополам пунктом видачі. Нарешті, третя схема—безпосереднє прилягання читальної зали до книгосховища, але пункт видачі стоїть або при вході в залу (Москва, б-ка ім. Леніна), або відкрито, в центрі зали (Британський музей, бібліотека Конгресу). Велика хиба даної схеми це—складний шлях транспортування книги з книгосховища до пункту видачі і назад, але зате велика перевага полягає у можливості дальшого розвитку будинку.

Зупинимось на розгляді планування і устаткування основних приміщень бібліотеки — книгосховища і читальної зали.

Визначення внутрішньої структури книгосховища пов'язане з розв'язанням архітектурних і конструктивних питань, що мають принципове значення для зберігання книг і зручної експлуатації магазину: забезпечення денного освітлення, пожарна безпека, конструкція будинку і санітарні умови,— це ті питання, що вимагають завжди глибокої і всебічної пророблення.

Проблема природного освітлення книгосховища має вирішне значення для композиції будинку бібліотеки в цілому. Безперечно, що денне освітлення є правильним розв'язанням питання освітлення книгосховища і бажаним також з санітарної точки зору. Але якщо це просто розв'язується для невеликих бібліотек, де технічно можливо забезпечити рівномірне, достатньої сили денне освітлення, то у великих бібліотеках, що мають мільйонний книжковий фонд, ця вимога вступає в різний, важко розв'язуваний конфлікт з низкою інших, іноді більш серйозних вимог. Якщо у великих бібліотеках і дається денне освітлення, то це розв'язується часто більш формально, по суті ж книгосховище не забезпечується досить рівномірним денним освітленням. Крім всього іншого, треба врахувати, що безпосереднє сонячне проміння шкідливе і для книги і для обгортки. При розв'язанні денного освітлення в книгосховищі труднощі полягають в орієнтації подовжньої осі корпусу по сторонах горизонту. При всякій постановці осі корпусу сонце завжди буде попадати всередину книгосховища. В разі орієнтації осі по меридіану, сонце буде з обох боків в різний час дня; в разі орієнтації по паралелі, північний бік буде забезпечений від прямого соняч-

[1] Див. „АРУ", № 2.

ного проміння, зате південний бік майже цілий день буде під сонячним промінням. Всяке проміжне становище осі корпусу, як видно, не звільняє книгосховище від цієї хиби. Замітимо, що міська ділянка, яка відводиться для будівництва бібліотеки в свою чергу продиктує орієнтацію книгосховища по сторонах горизонту. Отже, захистити книгу від сонця можна не орієнтацією, а чисто технічними засобами, тобто завісками або спеціальним скленням, але в цьому разі матове скло значно затемняє приміщення, а завіси у величезних корпусах книгосховища перетворюються в дуже громіздке, дороге в експлуатації і малорухливе устаткування.

Друге завдання, зв'язане з природним освітленням книгосховища,—це вибір глибини корпусу книгосховища. Тут вимоги достатнього денного освітлення вступають в суперечність з вимогами компактності книгосховища або зручності експлуатації. Відомо, що для забезпечення достатнього освітлення приміщення, глибина його повинна бути не більше подвійної висоти; враховуючи двобічне світло в книгосховищі, це співвідношення, з обох боків можна допустити до трьох висот приміщення. Отже при висоті книгосховища в 2,20 м і при середньому проході між стінами в 2,00 метри — глибина його повинна бути порядку 15 тис. метрів. Але в практиці будівництва великих бібліотек з мільйонними книгосховищами глибину книгосховища дають далеко більшу, ідучи свідомо на затемнене книгосховище і створюючи більшу зручність в експлуатації. Найкраще і зручніше книгосховище Нью-Йоркської бібліотеки має глибину в 24 метри, книгосховище бібліотеки ім. Леніна має близько 18,0 метрів. Професор Бєляєв рекомендує глибину в 20,0 метрів. Бібліотека Іллінойса має глибину книгосховища в 34,0 метри.

Шляхом влаштування середньої шахти, завширки в 6 метрів і освітленої верхнім світлом, архітектор Лабруст в Паризькій національній бібліотеці створив глибину книгосховища в 28,0 метрів, без бокового освітлення, але цей спосіб можливий при порівняно невеликих книгосховищах і веде до збільшення кубатури будинку.

Таким чином компактність, що вимагається експлуатаційними і архітектурними міркуваннями, змушує вибирати більшу глибину книгосховища.

При аналізі досвіду проектування і експлуатації великих бібліотек природно напрошується висновок, що в даному разі денне освітлення книгосховища відіграє не вирішну, а підсобну, чисто санітарну роль (провітрювання), що в прагненні дати світло в книгосховище більше впливає іноді традиція, а іноді чисто формальне розв'язання завдання. По суті ж переважна більшість книгосховищ весь час працює при штучному освітленні. Розв'язання книгосховища на 5 — 8 мільйонів томів, у вигляді вузького, довгого корпусу не прийнятне з експлуатаційної точки зору, і тут потрібний не замаскований, одвертий перехід до використання штучного освітлення, якщо за місцевими і технологічними умовами неможливо створити дійсне світле книгосховище з необхідною глибиною.

Не зважаючи на високий технічний рівень сучасного книгосховища, досі ще не знайдено радикального засобу боротьби з порохом. Порох в книгосховищах утворюється завдяки зношеності верхніх покривів підлоги, в даному разі, бетонних і кам'яних плит, крім того, до книгосховища порох заноситься вітром зовні через те, що в вікнах скло з рамою, як правило, недостатньо щільно з'єднуються. Отже, для верхнього покриву підлоги необхідно застосовувати важкозношувані, пружні або тверді вогнетривкі матеріали і добре продумувати та старанно виконувати віконні заповнення, а всю ділянку треба достатньо озеленити і захищати будинок від джерел пороху з вулиці. Фарбування полиць емальованими фарбами світлого тону (слонової кістки) теж допомагає тримати книгосховище в чистоті, бо порох

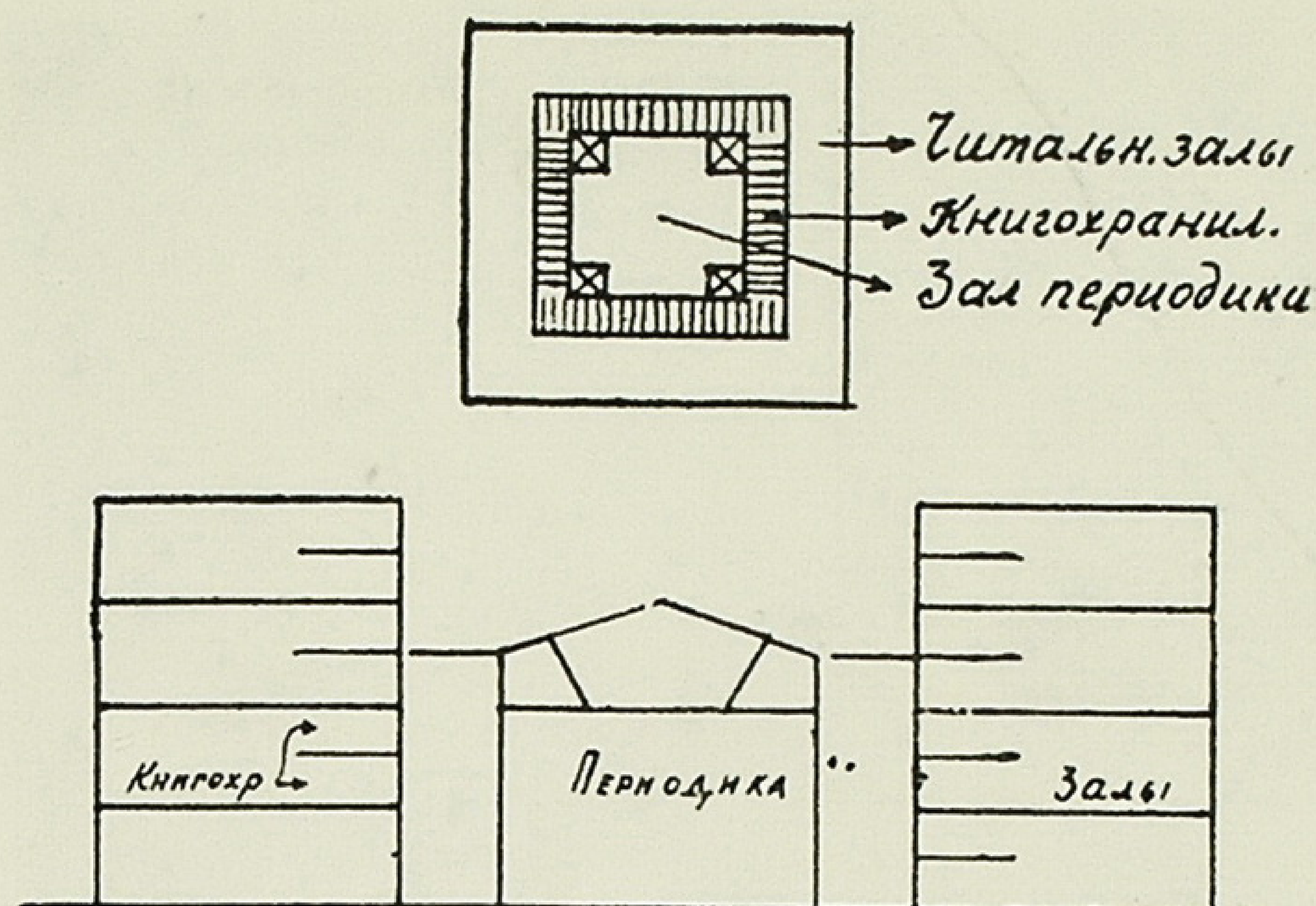


Рис. 1. Схема бібліотеки в Клівленді; вгорі — план, внизу — розріз

не забруднює поверхні і його легко звідти зняти. Застосований у американців такий спосіб цілком себе виправдав.

Останні європейські і особливо американські бібліотеки дають цікаві приклади розв'язання конструкції книгосховища. Широке застосування сталі дало можливість звести габарити конструкцій до мізерних розмірів, стелажі перетворити з устаткування, з меблів в несущу конструкцію, бо стояки стелажів є одночасно і несущими стояками стального каркасу. При густоті розташування стелажів (1,30 — 1,50 метрів між осями) стояки каркасу розташовуються дуже густо і тому мають незначний переріз, збільшуючи корисну площу приміщення. В цьому величезна перевага стальних конструкцій. Товщина міжповерхових перекрить теж зведена до мінімуму. Якщо раніше міжповерхове перекриття мало близько 30 см, то останні конструкції мають близько 7 — 10 см, а іноді навіть 5 см. Конструкція перекриття проста — це балочка невеликого профіля

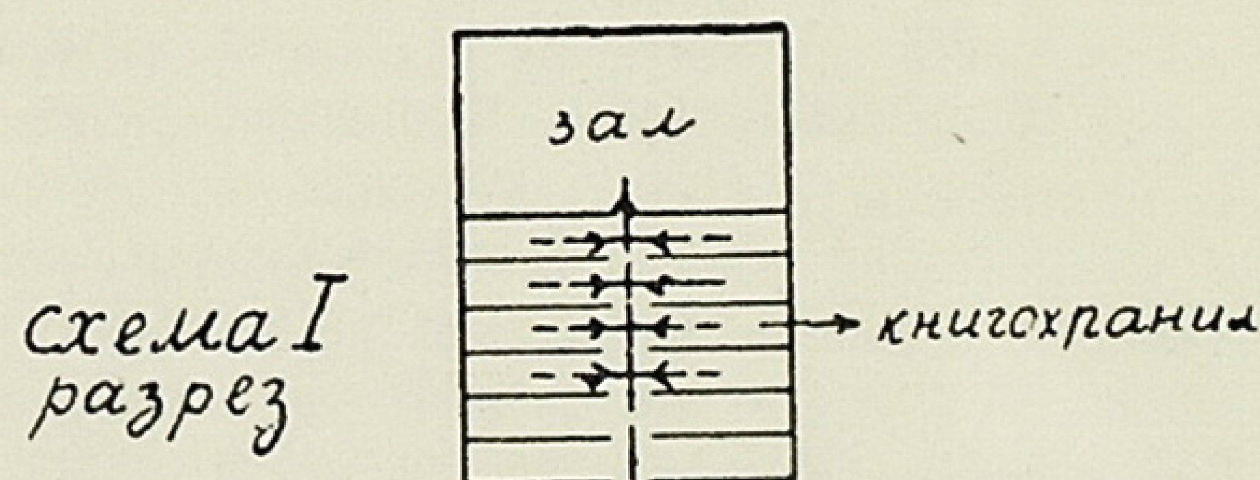


Рис. 2. Розташування зали під книгосховищем (Нью-Йорк)

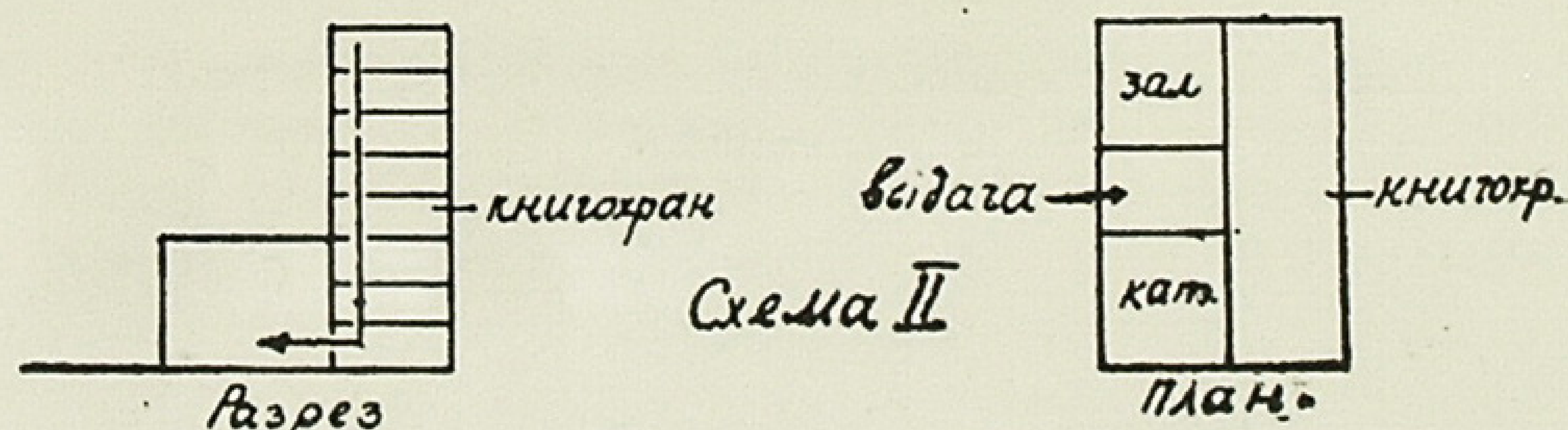


Рис. 3. Схема бібліотеки в Берні

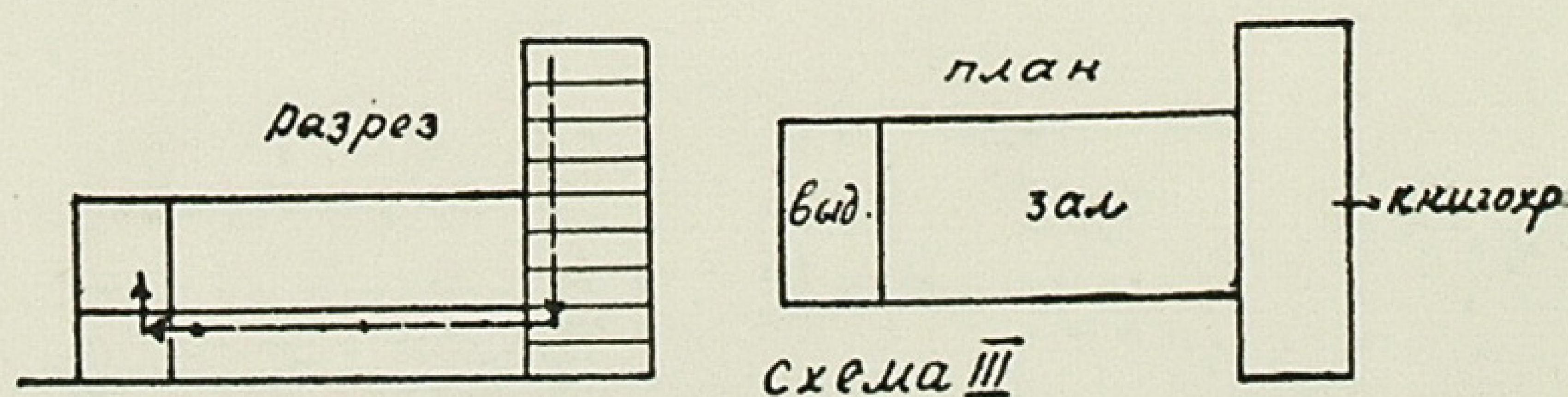


Рис. 4. Схема бібліотеки ім. Леніна в Москві

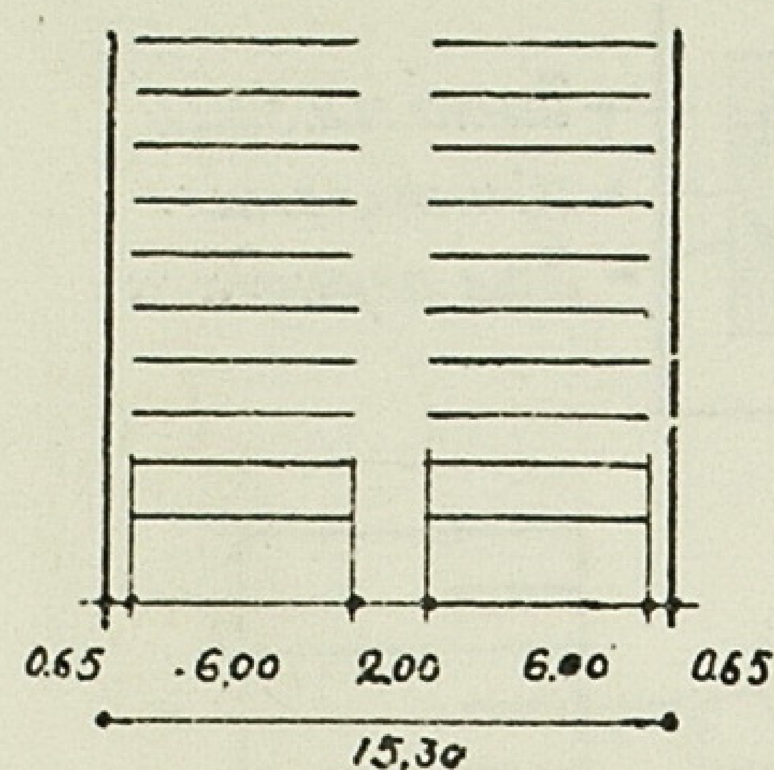
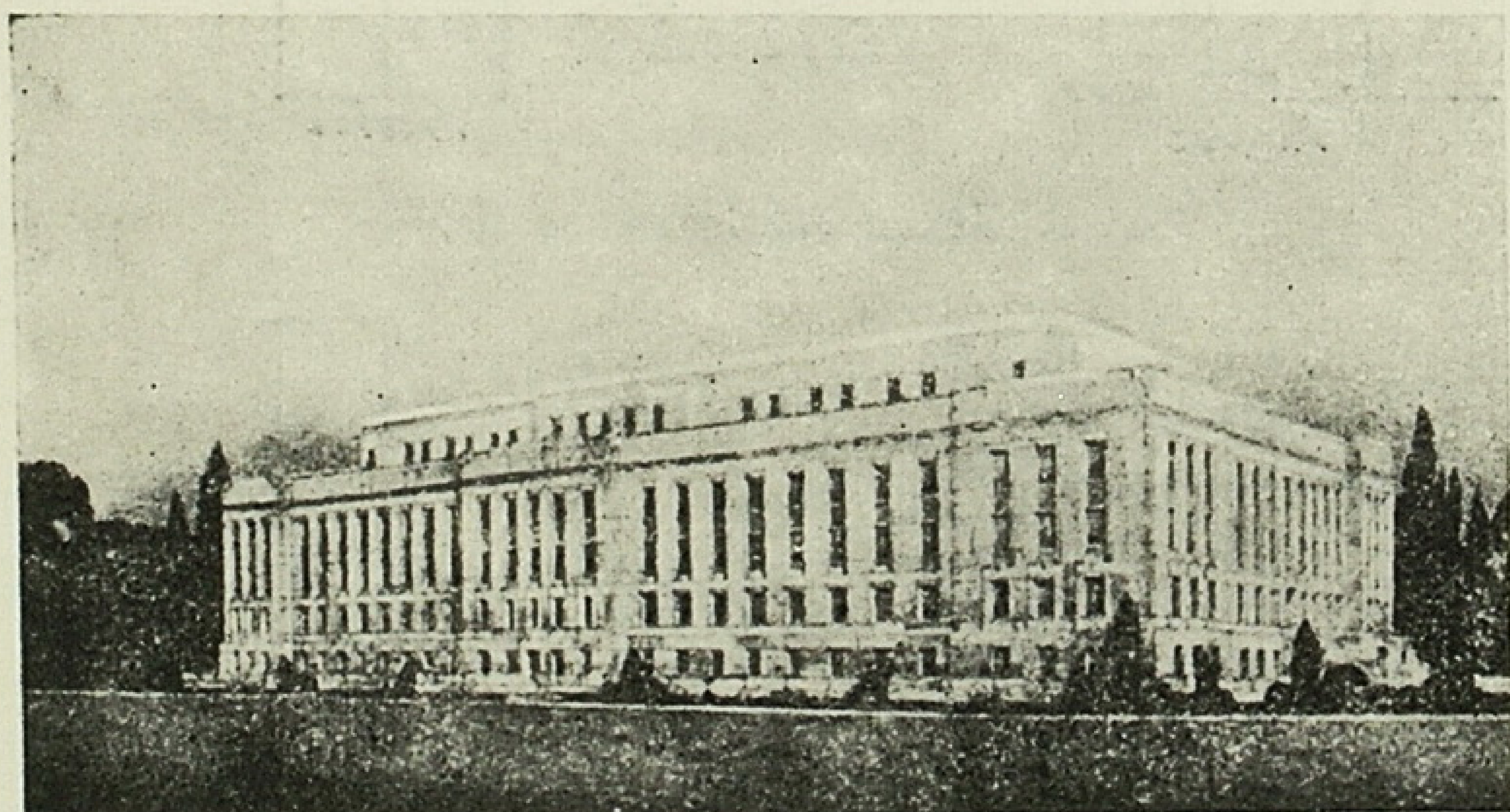


Рис. 5. Схематичний план корпусу книгосховища з нормальним денним освітленням

з бетонним заповненням. Для покриття підлоги застосовуються мармурові плити, лінолеум або гума (6 мм). Каркас із залізобетону треба вважати вже порівняно менш досконалою конструкцією, бо стояки каркасу набувають більших розмірів і зменшують площу приміщення; ребристі перекриття при великих корисних навантаженнях підлоги мають великі розміри, зменшують корисну висоту приміщення і утрудняють прокладання електропроводів та вентиляційних коробів; безбалкове ж грибовидне перекриття збільшує габарит перекриття і незручне через необхідність значного розширення і потовщення верхніх частин стояків. Залізобетонне книгосховище бібліотеки ім. Леніна у Москві сконструйоване так, що зазначені хиби вже не дуже відчутні; тут залізобетонне міжповерхове перекриття, розташовується через 5 метрів, тому що в цій висоті робляться два поверхи, тобто вводиться своєрідний антресольний поверх. При стальному або залізобетонному каркасі зовнішні стіни книгосховища заповнюються легким теплоізолюючим матеріалом порівняно малої ваги і товщини (туф, пористий вапняк, шлакові камені і т. д.).

Хоч техніка устаткування книгосховища досягла вже досконалості, але досі ще питання нормування в цій галузі не погоджені і це вносить іноді великий різнобій в прийнятих розмірах, при чому часто розв'язання ряду питань устаткування книгосховища залежить від існуючих в даній країні традицій або від старого копійованого зразка книгосховища. Все ж за останній час можна відмітити загальну тенденцію, що полягає в прагненні максимально раціоналізувати розміри і розташування устаткування і досягти найбільшої компактності книгосховища. Винайдений Ліміманом в 1889 році стелаж значно поліпшений як в його габаритах, так і в користуванні, і дальше вдосконалення системи полегшує пересування навантаженої полиці.

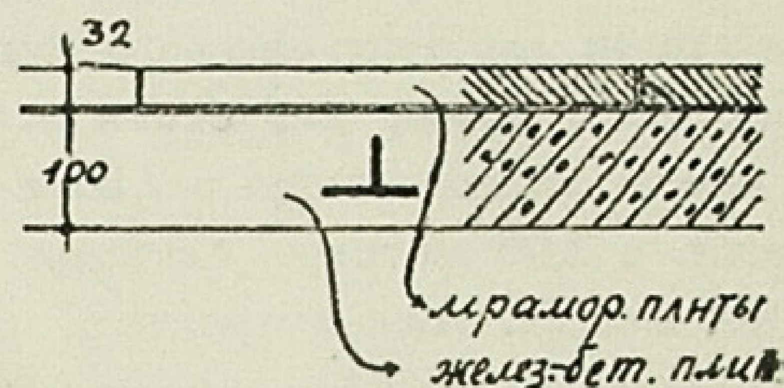
Фото 6. Нове книгосховище бібліотеки Конгресу в Вашінгтоні



При проектуванні книгосховища для архітектора важливо визначити, поперше — місткість книгосховища і, подруге — відстань між осями стелажів. Перші дані потрібні для попереднього визначення площі і кубатури будинку, а другі — для планувального розв'язання. Місткість книгосховища залежить від розміру книги, відстані між стелажами, вдалого розташування сходів і ширини проходів і т. д. Отже, норми місткості, як видно, не можна точно обмежувати певним, точним числом, а даються певні межі відхилення від найменшого до найбільшого. Тому при проектуванні книгосховища правильно було б у попередньому ескізному розв'язанні, шляхом розташування устатковання, підрахувати стелажі і уточнити місткість.

Підрахунки місткості по різних бібліотеках дають таку картину кількості томів на 1 квадратний метр підлоги книгосховища:

Рис. 7. Конструктивна схема міжповерхових перекрить в книгосховищі



Паризька національна бібліотека . . .	148 томів,
Американські підрахунки дають	200 „
Снід дає норму в	250 „
Професор Беляєв	від 150 до 200 томів.

Отже треба вважати, що на один квадратний метр площі підлоги припадає близько 260 томів, враховуючи, що в Паризькій бібліотеці відстань між осями стелажів дорівнює 3,0 метрам, а проф. Беляєв рекомендує відповідно брати відстані в 2 — 2,5 метра, тобто відстані, що значно перевищують тепер рекомендовані. Деякі спеціалісти рекомендують підрахунок місткості книгосховища за іншим принципом, а саме — на 1 квадратний метр фасаду стелажів брати в середньому 80 томів, або на 1 лінійний метр стелажів, при висоті їх в 2,25 метра — 200 томів. Ці дані застосовані при перевірці уже наміченого розв'язання корпусу книгосховища. При підрахунку місткості книгосховища і його розв'язанні необхідно врахувати сучасний, надзвичайно швидкий ріст книжкових нагромаджень, тобто треба відразу брати запас площі біля 100% і передбачати можливість дальшого розширення книгосховища шляхом добудови.

Сучасна практика бібліотечного будівництва дає норму відстані між осями стелажів від 1,32 до 1,35 м, наприклад, в бібліотеці ім. Леніна в Москві взята відстань в 1,32 м, американська компанія Снід проектує теж 1,32 метра, при чому в американській практиці теоретично обгрунтовується навіть відстань в 1,20 — 1,30 метра. Відстань між осями визначається шириною стелажа і проходом між стелажами. Якщо вважати ширину стелажа в 58 см і прохід в 72 — 77 см, то матимемо відстань між осями в 1,30 — 1,35 м. Взагалі ж треба відмітити, що відстань між осями стелажів потрібно в кожному окремому випадку визначати або коректувати авторитетним працівникам бібліотек спільно з архітекторами, як це в питанні будівництва бібліотек широко практикується в Америці.

Внутрішнє планування книгосховища, тобто розташування стелажів і проходів залежить, звичайно, від загального розв'язання книгосховища, його ширини, довжини, форми в планах і від принципу освітлення денним світлом. В тому разі, коли денне освітлення не відіграє істотної ролі, як, наприклад, в Манчестерській бібліотеці, стелажі розташовуються незалежно ні від форми приміщення, ні від джерел світла, тобто вікон.

Ширина проходів між стелажами залежить від значення цих проходів; наприклад, другорядні проходи біля зовнішніх стін мають розмір 0,60 — 0,65 м, головні ж проходи, що мають центральне значення, проектуються завширшки від 1,25 до 2,0 метрів.

Чиста висота поверху (без перекриття) визначається вимогою, щоб можна було з підлоги легко діставати книги з верхньої полиці стелажа і щоб вище верхньої полиці не залишався зайвий невикористаний простір.

Звичайно висота поверху в книгосховищі буває від 2,15 до 2,50 метра, наприклад, в Британському музеї — 2,44, в Національній бібліотеці (Париж)—2,29, в бібліотеці в Іллінойсі—2,23, в бібліотеці Конгресу — 2,14, висота книгосховища Берлінської бібліотеки в 2,10 метра вважається вже надто заниженою.

Для вертикального сполучення між поверхами книгосховища проектуються сходи і ліфти. В книгосховищах з обмеженою поверховістю проектуються відкриті сходи, при чому форма їх і відстань погоджується вже з кроком стелажів; при достатніх розмірах відстані між осями стелажів сходи в два марші мають один крок стелажів, тоді ширина маршу буде від 0,65 до 0,75 м, при вузьких розмірах між осями сходів вона проектується перпендикулярно стележам.

Кількість східців береться в залежності від розмірів книгосховища і розташування пункту видачі. Величезне кругле книгосховище бібліотеки в Манчестері має сходи лише в одному пункті, зв'язаному з місцем видачі. Книгосховища з великою поверховістю повинні мати замкнені вогнетривкі сходові клітки, як це було передбачено, наприклад, в 16-поверховому книгосховищі бібліотеки ім. Леніна в Москві, де запроектовано три сходові клітки. Відстань між сходовими клітками повинна забезпечити зручність сполучення; в ньюйоркській бібліотеці вона дорівнює 45 метрам.

Для вертикального транспортування книг проектуються ліфти і в останній час цей процес механізується шляхом застосування системи передач, адресованих в окремі поверхи книгосховища.

Швидкість і зручність обслуговування читача у великій мірі залежить від розташування пункту видачі і від зв'язку його з книгосховищем та читальною залою. Цей пункт є місцем виробничого взаємозв'язку між книгосховищем і читальною залою, тому він завжди займає центральне місце і вимагає безпосереднього зв'язку між першим і другим, при чому каталожна і довідкова зали становлять невід'ємну частину комплексу пункту видачі. Ідеальною схемою планування пункту видачі можна вважати таке розв'язання, при якому читач з вестибюлю попадає в пункт видачі через або мимо каталожної і довідкової зали і з пункту видачі входить безпосередньо в читальну залу, при чому подача книги до пункту видачі повинна проходити безпосередньо з прилеглого книгосховища, знизу, збоку, або зверху, але при конкретному розв'язанні бібліотечного будинку така схема не завжди удається. Серед численних прикладів розв'язання пункту видачі вкажемо, як на характерні і зручні, розв'язання в бібліотеках Ньюйоркській, Манчестерській, Бернській, ім. Леніна в Москві.

Розв'язання пункту видачі як в Ньюйоркській, так і Манчестерській бібліотеках ідентичне: видача провадиться в центрі зали, при чому, завдяки розташуванню книгосховища під залою, створюється зручний і найкоротший зв'язок пункту видачі з книгосховищем. Негативною стороною такого розв'язання є розташування видачі в центрі зали, бо цим все ж створюється шум, що заважає спокійній роботі. В Ньюйоркській бібліотеці відвідувачеві доводиться підніматися на четвертий поверх.

Розв'язання видачі в Бернській бібліотеці треба вважати дуже зручним. Тут графік руху як читачів, так і книги, простий, але через бокове розташування головної читальної зали таке розв'язання важко піддається архітектурній обробці. Розташування видачі в бібліотеці ім. Леніна зручне для читача,

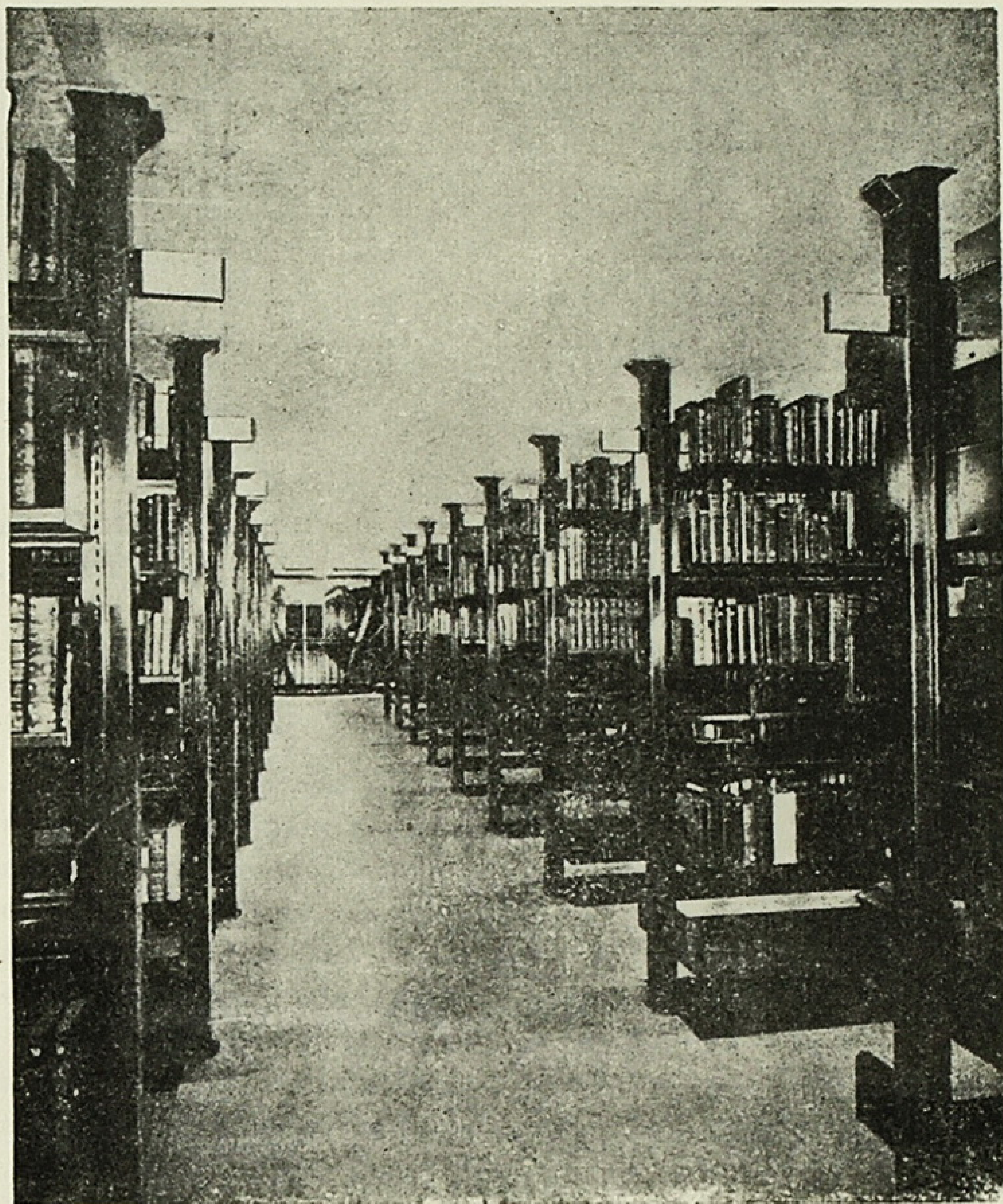


Фото 8. Внутрішній вигляд сучасного книгосховища з металевим каркасом

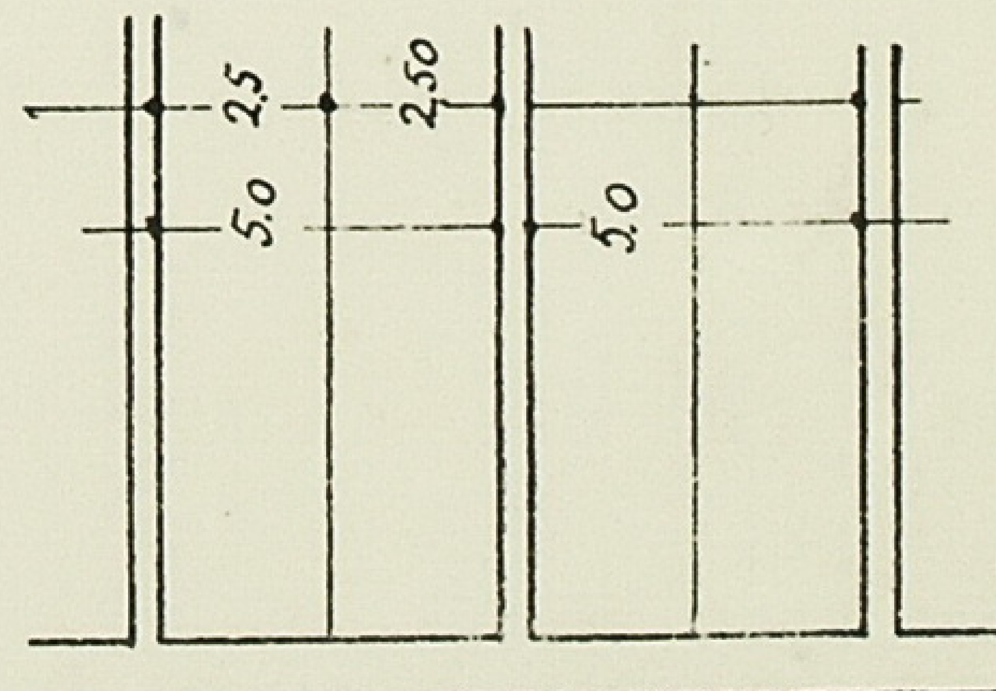
але надзвичайно ускладняє транспортування книги з книгосховища до пункту видачі, тобто книга, піднявшись або опустившись у книгосховище, попадає на конвеєр, влаштований під читальною залою, підходить під видачу і піднімається вже в приміщення видачі. Такий складний шлях книги, звичайно, не буде сприяти швидкості обслуговування читача.

З наведених прикладів найбільш вдалим треба вважати розв'язання пунктів видачі бібліотек Манчестерської і Бернської.

Відвідувач бібліотеки повинен мати в читальних залах умови, що максимально сприяють поглибленій розумовій праці; з залах мусить бути тихо, світло, зручно. Якщо в невеликих робочих і спеціальних залах досягнути це не важко, то при розв'язанні головної читальної зали, розрахованої на сотні читачів, зустрічається звичайно ряд завдань, що вимагають грунтовної і вдумливої пророботки та перевірки.

Шум в читальній залі передається двома джерелами: шум від магістралі з інтенсивним міським рухом, яка проходить поблизу, і шум від ходіння відвідувачів. Першого джерела шуму уникають шляхом просторової ізоляції зали від вулиці, шляхом

Рис. 9. Бібліотека ім. Леніна в Москві. Схематичний розріз книгосховища



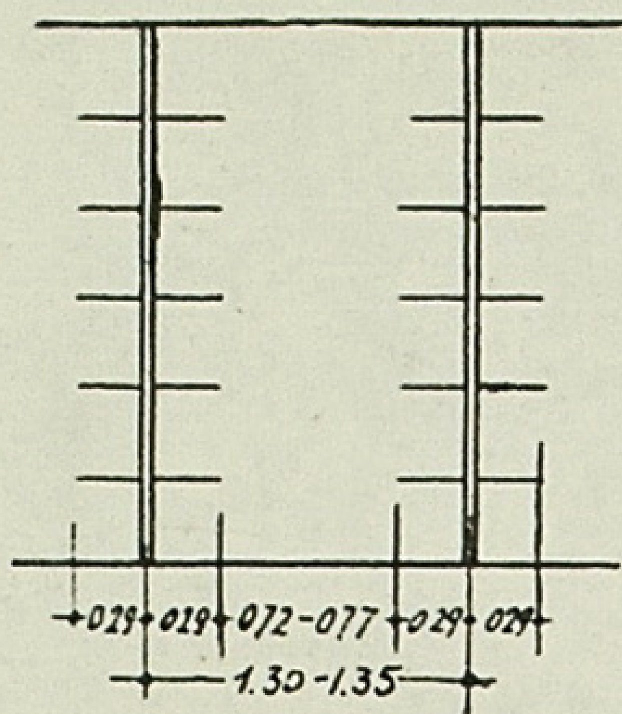


Рис. 10. Визначення відстані між осями стелажів. Схематичний розріз

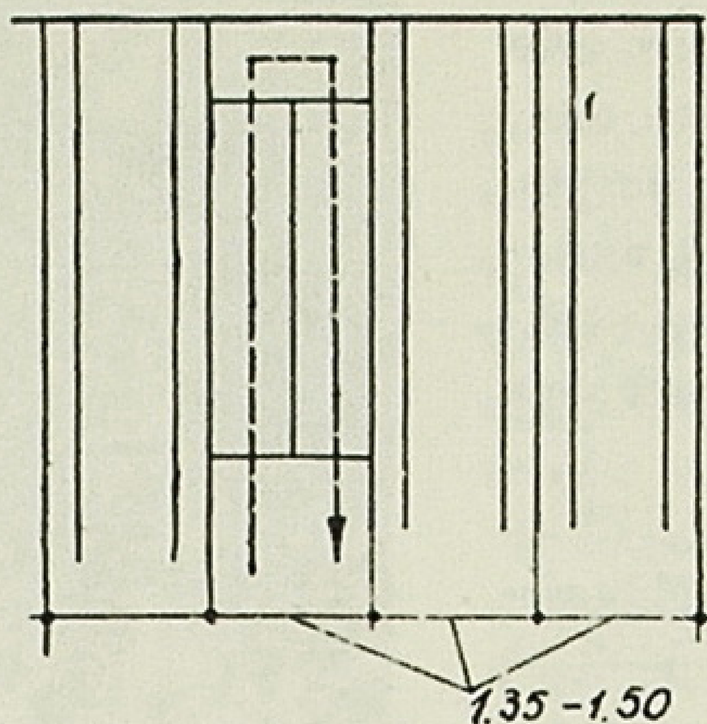


Рис. 11. Схема розташування сходів між стелажами, план

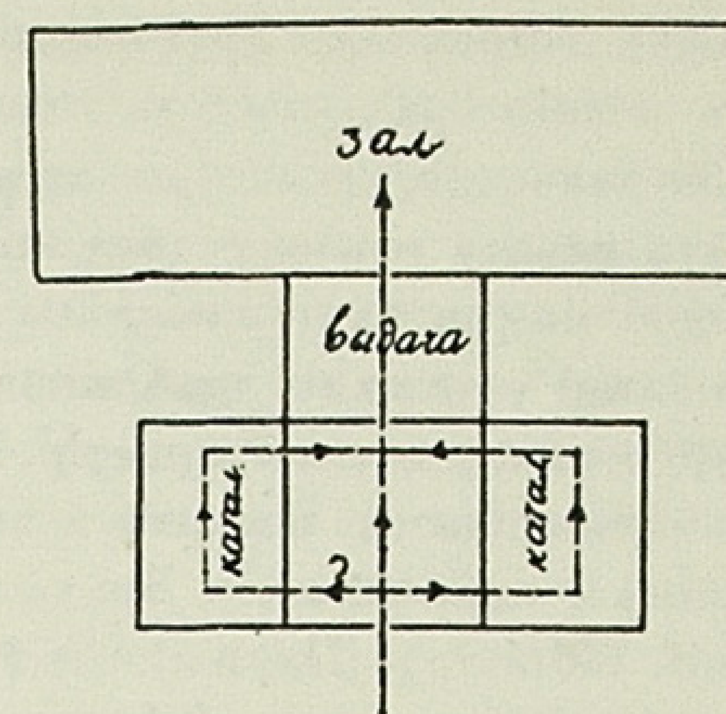


Рис. 12. Схема взаєморозташування каталожної, видачної і зали

відповідного композиційного розв'язання постановки зали на ділянці; в переважній більшості випадків зала розташовується в центрі ділянки і оточується ще іншими корпусами бібліотеки або головна зала виходить у сквер чи на другорядну вулицю з незначним рухом, як це зроблено в публічній бібліотеці Нью-Йорка і в Новій бібліотеці в Берні, або будинок розташовується в парку, як наприклад, бібліотека Конгресу у Вашінгтоні. Це треба вважати кращим розв'язанням питання в усіх відношеннях. Важко боротися з іншими джерелами шуму, бо архітектор тут лімітується можливостями будівельної техніки. Шум утворюється від руху публіки і пересування меблів. Тому необхідно верхнє покриття підлоги робити досить пружним, таким, що не породжує звуку. Таким матеріалом може бути рифлена гума, паркет, покладений на пружну незвукопровідну основу.

Акустичні умови зали відіграють в цьому відношенні вирішну роль, і при проектуванні необхідна старанна перевірка акустики, щоб не чути було в залі луни, особливо при сприятливих для цього формах зали (круглий купол).

Друге завдання — освітлення читальної зали. Зала повинна мати сильне і рівномірне освітлення — в середньому від $^1/_3$ до $^1/_5$ площі підлоги. Попадання сонячного проміння до зали різко порушує рівномірність освітлення і неприпустиме для читання, тому при орієнтації зали по сторонах горизонту цей фактор треба враховувати, бо бібліотеки звичайно максимально завантажені з другої половини дня. Отже, слід уникати західної орієнтації. Освітлення середньої частини зали при великій її глибині вимагає високого розташування бокових вікон. Завдяки цьому, під вікнами робляться шафи для підручної довідкової літератури. Кращими прикладами такого розв'язання можуть бути зали бібліотек: св. Женевьєви в Парижі, Ньюйоркська і ім. Леніна в Москві.

Велика глибина зали іноді не дозволяє обійтись лише боковим світлом. Дуже часто застосовується верхнє світло, хоч у наших кліматичних умовах воно створює велике подорожчання і утруднює експлуатацію. Зважаючи на це, площа верхнього світла повинна бути раціонально визначена, без зайвого перебільшення.

При штучному освітленні зали треба вважати найбільш вдалим забезпечення кожного читача окремою світловою точкою і, крім того, потрібне рівне світло в усій залі для того, щоб не створювати шкідливого для очей різкого контрасту між сильно освітленою книгою і темнотою зали.

Норма площі підлоги читальної зали на одного відвідувача залежить від форми зали і вибраної системи робочих столів. В цьому відношенні вигідніша прямокутна форма — вона зручніша для розстановки столів і організації проходів. Наскільки вибрана система столів впливає на норму площі на одного відвідувача, видно по бібліотеці Цюріха, де влаштовані двобічні довгі столи при робочій поверхні стола в 0,65 кв. метра на одного читача, площа підлоги зали становить 2,22 кв. метра. Звичайно ширина місця біля стола буває від 0,96 до 1,0 метра, глибина від 0,62 до 0,75 метра, а висота від 0,76 до 0,78 метра. Площа підлоги зали на одного відвідувача, за даними різних бібліотек, дає досить строкату картину.

Наприклад: Британський музей—4,60 кв. м, Лейпцізька бібліотека — 3,74 кв. м, Пруська бібліотека в Берліні — 3,66 кв. м, Гановерська бібліотека — 2,95 кв. м, американські норми— 2,23 — 2,32 кв. м, бібліотека імени Леніна в Москві — близько 2,0 метрів.

При прямокутній формі зали і зазначених вище розмірах робочих місць, при достатніх проходах між столами, норму в 2—2,5 кв. м на одного відвідувача можна вважати достатньою.

Вибір форми головної читальної зали і пропорціональне співвідношення довжини, ширини і висоти визначається, звичайно, не лише технологічними міркуваннями, але й архітектурними. Головна читальна зала є центральним приміщенням бібліотеки, в якому відвідувач провадить найбільше часу. Ця зала як своїми пропорціями, так і архітектурною обробкою повинна залишити у відвідувача враження легкості, простору і зручності; вона повинна бути привабливою.

До питання про деформації в монументальній пластиці [1]

Проф. С. О. Гіляров, скульптор М. І. Гельман

В оформленні будинків перед нашою монументальною скульптурою стоять великої ваги завдання.

Часто доводиться чути, що скульптор, проектуючи статую, призначену для встановлення на більш-менш значній висоті, рельєф для фриза багатоповерхового будинку і т. д., повинен зважати на ту деформацію, яка природно виникне від ракурсу при розгляданні їх знизу вгору (di sotto in su), і, будуючи фігури, коректувати ці передбачувані деформації відповідними змінами нормальних пропорцій і об'ємів.

При грандіозному розмаху соціалістичного будівництва і при тій ролі, яку закликана відіграти в ньому скульптура, ці твердження стають справжньою проблемою, особливо, коли йдеться про таку, наприклад, споруду, як Палац Рад і про завершуючу його статую Леніна.

Чи повинен художник у композицію фігури, у взаємні відношення її об'ємів, у пластичне трактування образу вносити ті чи інші деформації, розрахувавши їх так, щоб на даній висоті вони виправлялись ракурсом, і фігура, розглядувана знизу, уявлялась такою, ніби вона стоїть врівень очей глядача?

Чи застосовувались такі прийоми розрахованої на ракурс деформації майстрами класичного мистецтва?

Ті, що твердять про необхідність цих прийомів „врахування ракурсів", обгрунтовують свої твердження як логічними доводами, так і посиланням на приклади з художньої спадщини.

Наше завдання—показати непереконливість цих доводів і посилань.

Звернімося спочатку до перших. Чи можна вважати доведеними факти наявності розрахованої на ракурс деформації на пам'ятниках монументальної пластики в епохи найбільших художніх її досягнень? До таких епох, безумовно, належить класичний період грецького мистецтва (V—IV стол. до н. с.), готика (переважно французька XIII ст.) і епоха Відродження в Італії.

Думки мистецтвознавців у даному питанні суперечливі, не цілком визначені, але в цілому зводяться до позитивної відповіді.

І в працях найвидатніших представників мистецтвознавчої науки, і у висловлюваннях рядових працівників історії мистецтва знаходимо твердження, ніби деформація властива і кращим творам монументальної скульптури греків, і пластиці готичних соборів, і творам скульпторів монументалістів епохи Ренесансу.

Так, наприклад, у лекціях, читаних в Українському художньому інституті в Києві взимку 1935-36 рр., московський мистецтвознавець проф. Сідоров твердив, ніби розраховані на ракурс деформації властиві фронтонним скульптурам Парфенона.

Звідки йдуть ці твердження? Що лежить в їх основі? Безпосереднє вивчення пам'ятників, чи книжний авторитет, на віру прийнята і без відповідної критики засвоєна чужа думка?

Нам напевне невідомо, на яких саме мистецтвознавчих авторитетах базував проф. Сідоров своє твердження про деформацію в статуях Парфенона. Очевидно, він спирався просто на Шуазі, який в своїй відомій „Історії архітектури" говорить, між іншим, ось що: „Спосіб коректування оптичних обманів властивий не тільки архітектурі, але й скульптурі. Один з візантійських авторів (?!—*С. Г.*) повідомляє нам про те несприятливе враження, яке справили на нього фігури Парфенона, зняті з їх місця. Вони виявилися навмисне спотвореними з врахуванням дії перспективи" (Шуазі, т. І, стор. 304). Чи авторитет невідомого візантійського автора, згаданого в Шуазі, чи якийнебудь інший уповноважив проф. Сідорова на його вислови про парфенонські скульптури, але що ці вислови не є наслідком безпосереднього вивчення пам'ятників—це, на нашу думку, безперечно.

У московському музеї образотворчого мистецтва фрагменти парфенонських фронтонів виставлені в чудових муляжах, але виставлені вони не на тій висоті, на якій колись стояли їх оригінали в тімпанах фронтів храму, а врівень очей глядача.

Треба мати якийсь особливий дефект зору або якусь особливу упередженість зорових оцінок, щоб не бачити і не визнати, що це—фрагменти фігур, бездоганно правильних щодо пропорцій, цілком вільних від будьяких порушень натури, від будьяких деформацій.

Досконалість скульптур Парфенона надто відомий факт. Захопленими висловленнями про гармонійну і природну красу Ельджінівських мармурів можна було б заповнити цілий друкований том.

Будучи елементом архітектурної декорації, скульптури Парфенона зовсім не втрачають від цього своєї самодовліючої художньої цінності. Вони прекрасні не тільки з певної точки зору, але досконалі самі по собі. І, крім усього іншого, чи можна допустити, щоб майстри, які працювали під керівництвом Фідія, враховували будьякі ракурси, коли вони навіть тильні, обернені до стіни тімпана, частини статуй виконували з такою ж ретельністю, як і передні, лицеві і, за висловом одного дослідника, „обробляли такі деталі, які могли бачити лише ластівки".

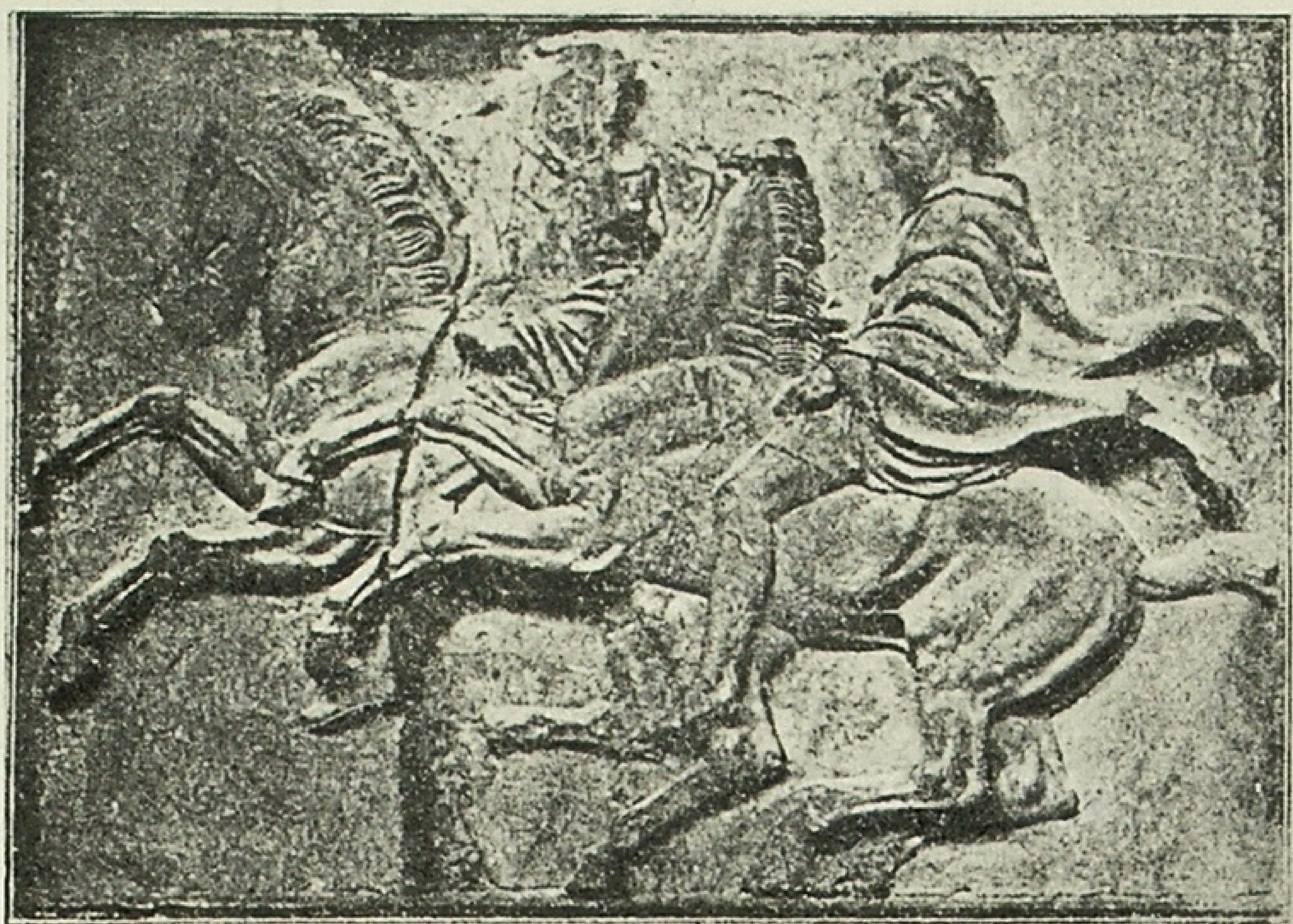
Доказів того, що ніяких ракурсів грецькі майстри-монументалісти взагалі не враховували, можна було б навести багато. Але якщо не досить Парфенона—найдосконалішого зразка грецького мистецтва, то назвемо ще храм Афайї в Егіні, як пам'ятник більш ранній, і Галікарнаський мавзолей, що відноситься до середини IV ст. Хто вкаже хоч одну рису навмисних деформацій в егінських фронтонах Мюнхенської пінакотеки? А про цілком природні пропорції портретної статуї, що вінчала надгробок галікарнаського царя і стояла на висоті 40 метрів, Ульріх говорить, як „про трохи короткі і широкі". При цьому, очевидно, що якби при такій висоті установки пропорції статуї були розраховані на ракурс, то вони, якраз, навпаки, мали бути скоріше подовженими, ніж вкороченими.

Отже, в монументальній скульптурі класичної Греції ніяких деформацій, розрахованих на ракурс, не спостерігалося, а твердження про їх наявність є плодом непорозуміння.

Тепер про деформацію в пластиці готичних соборів. Твердження про деформацію в готичній монументальній скульптурі наводить знаменитий французький архітектор і історик архітектури, кращий знавець мистецтва готичної епохи Віоле-ле-Дюк. Але його погляд на скульптуру готичних соборів непереконливий і, просто кажучи, помилковий.

Розкриваючи цю помилковість, необхідно зробити таке застереження. Ми мали тут на увазі не ту своєрідну деформуючу натуру, подовженість фігур, їх витягнутість, пояснювану пристосуванням до ритмів архітектури, тобто мова йде не про стилістичний характер готичної архітектури взагалі. Ми маємо на увазі лише деформацію, розраховану на ракурс, навмисне перекручення пропорцій, що поблизу здається потворністю, а зда-

[1] В порядку обговорення.



Панафінейський фриз Парфенона. Вершники

лека і знизу, забезпечує ніби природний вигляд деформованих таким чином частин фігури.

Перший вид деформації є, без всякого сумніву, законом і нормою готичного стилю. Другий же ніщо інше, як вигадка або, вірніше сказати, домисел вченого-мистецтвознавця, за допомогою якого він намагався пояснити факти, які можна пояснити. нам здається, далеко простіше.

Про колосальні статуї Ам'єнського собору, поставлені на висоті близько 30 метрів, Віоле ле Дюк говорить так: „Візьмемо голову одного з цих колосів. Ми бачимо, що риси вирізьблені тут в розрахунку на висоту, на якій вміщені ці статуї. Око глибоко відокремлене від кореня носа; воно нахилене до землі, ніс вирізьблений з перебільшенням виступів біля кореня (avec l'exagеration des saillesà laracine), щоки під вилицями зроблені плоскими, щоб світло живіше виділяло виступні частини обличчя".

Або ще: „Статуї великих пінаклей контрфорсів Реймського собору, які (статуї) мають більше 4-х метрів у висоту, справляють цілком задовільне враження, якщо їх розглядати знизу. Коли ж ми їх розглянемо зблизька, то в усіх них виявляються надто короткі руки, дуже довга шия, похилі плечі, короткі ноги; верхня частина голови у них витягнута і у висоту і в ширину і т. д. (Viollet le Duc Dictonnaire de l'architecture, VIII, ст. 159)

Віоле ле Дюк, який особисто облазив, оглянув і виміряв пам'ятники, про які він говорить, безперечно, правильно констатував недоліки і потворність описаних ним фігур, але він помиляється в поясненні цих недоліків.

Якби згадувані ним деформації були зумовлені високим місцем розташування статуї, то ті ж деформації були б властиві (хоч і в меншій мірі) і тим фігурам, що стоять не так високо. Деформація повинна була б поступово зменшуватися в напрямку від верхніх частин будівлі до нижніх і була б відсутня в найнижчих регістрах скульптурного оздоблення собору.

Нижні ряди статуй в готичних соборах, виконані найбільш ретельно, ніяких порушень пропорцій не мають, не рахуючи, знову таки, загальної їх подовженості. З другого боку, нема тут поступового зростання деформацій в міру збільшення висоти постановки фігур. Деформація спостерігається лише на великій, вірніше, на найбільшій, висоті, тобто там, де статую фактично вже не можна бачити чітко і ясно, де роль її зводиться до декоративного силуету.

І замість того, щоб припускати в даному разі якісь проблематичні розрахунки на перспективне виправлення ніби навмисних деформацій, чи не простіше буде пояснити спотвореність цих високо поставлених фігур тим, що їх виконували менш кваліфіковані майстри, тоді, як статуї, що стояли на нижчих отже, більш видних і більш відповідальних місцях, доручалися найдосвідченішим і вмілим майстрам.

Таким чином, наявність розраховано на ракурс деформацій в готичній монументальній пластиці не можна вважати доведеною.

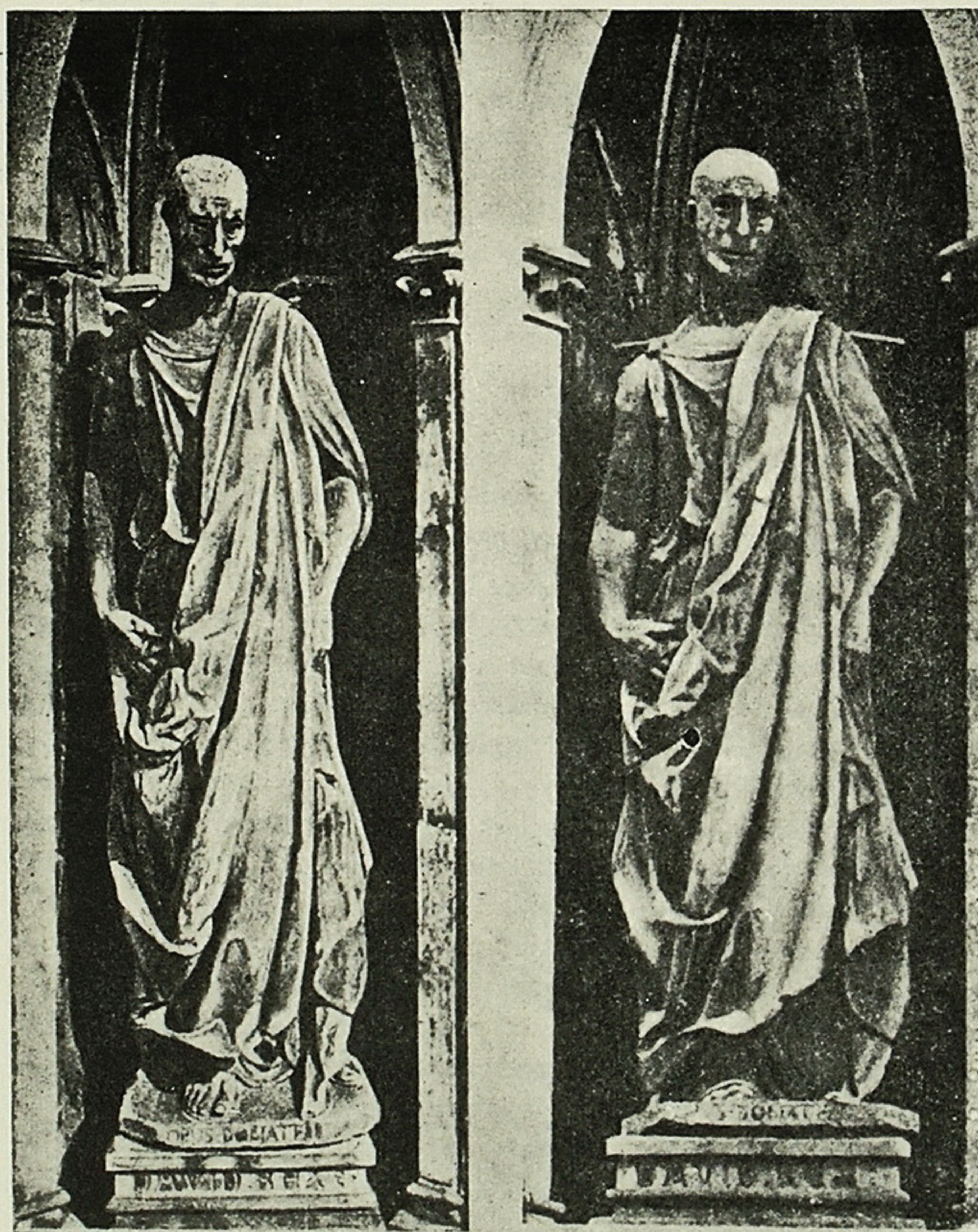
Те саме і з монументальною скульптурою Ренесансу. Наявні тут відхилення від нормальних пропорцій, певні порушення звичних взаємовідношень об'ємів окремих частин фігури, що їх деякі дослідники пояснюють, як наслідок все тих же розрахунків на ракурс, насправді від цих розрахунків зовсім не залежать.

Наведемо приклад: Н. Горбов в грунтовній монографії про Донателло аналізує знамениту його статую „Пророк Давид" або „Цукконе". Він пояснює ненормальну витягнутість цієї фігури тим, що статуя була призначена для третього ярусу Флорентінської кампаніли. На тій висоті, на яку була розрахована постановка статуї і на якій вона стоїть досі,—твердить Горбов,—ненормальна витягнутість її скрадується ракурсом і фігура має природний вигляд.

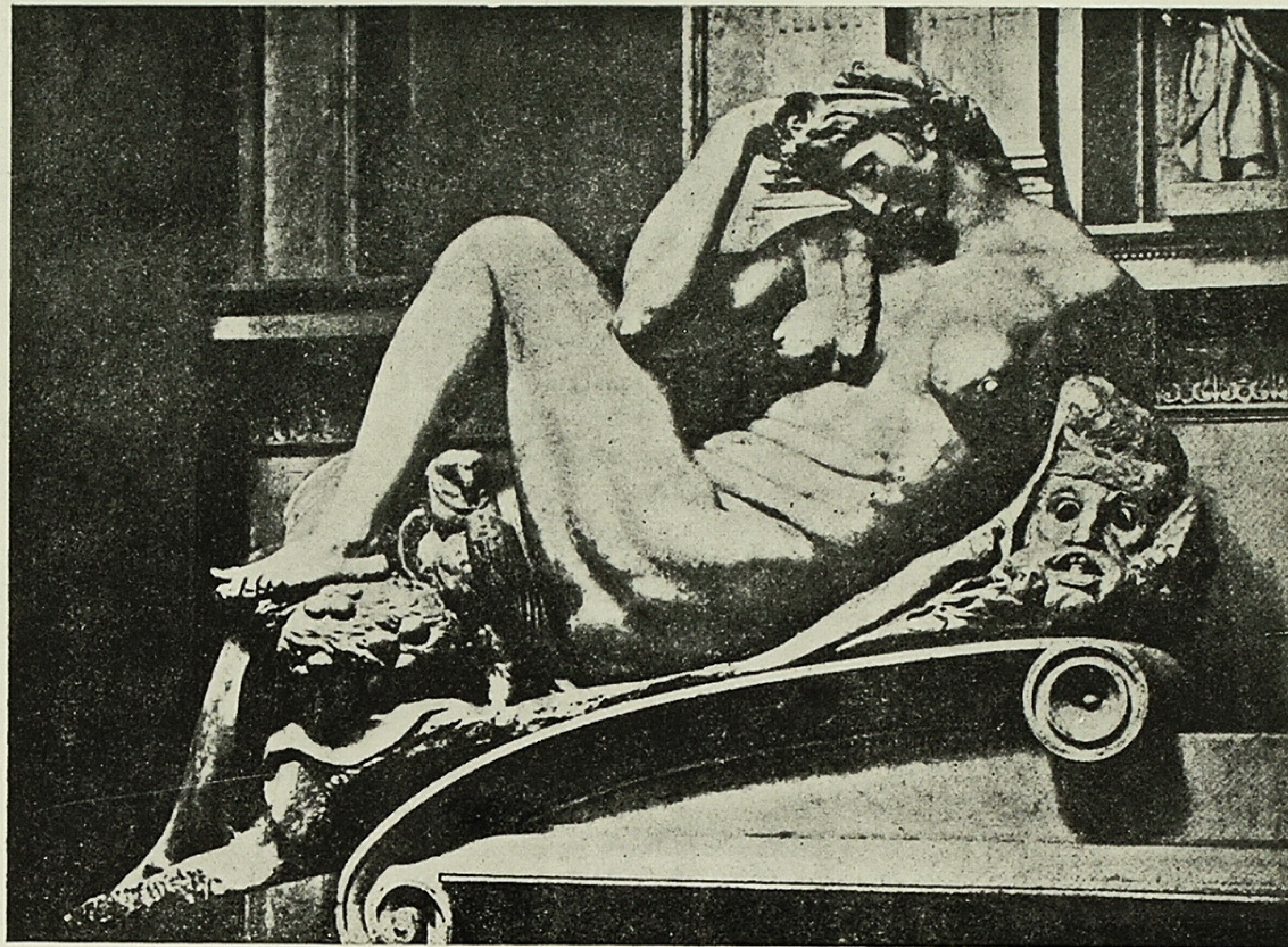
Як доказ, Горбов подає дві фотографії. Одна з них знята врівень статуї, друга зроблена знизу, під кутом. Досить поглянути на ці знімки, щоб, всупереч бажанню автора, переконатися, наскільки перша точка зору дає більш художній ефект, ніж друга. Свій улюблений твір Донателло бачив таким, яким він є насправді, а не таким, яким може здаватися в ракурсі.

Подовженість пропорцій „Цукконе" пояснюється зовсім не розрахунком на ракурс, як це хотів довести Горбов, а прагненням художника пов'язати їх з архітектурними ритмами будівлі, прикрашувати яку була призначена ця статуя. Струнка і тонка

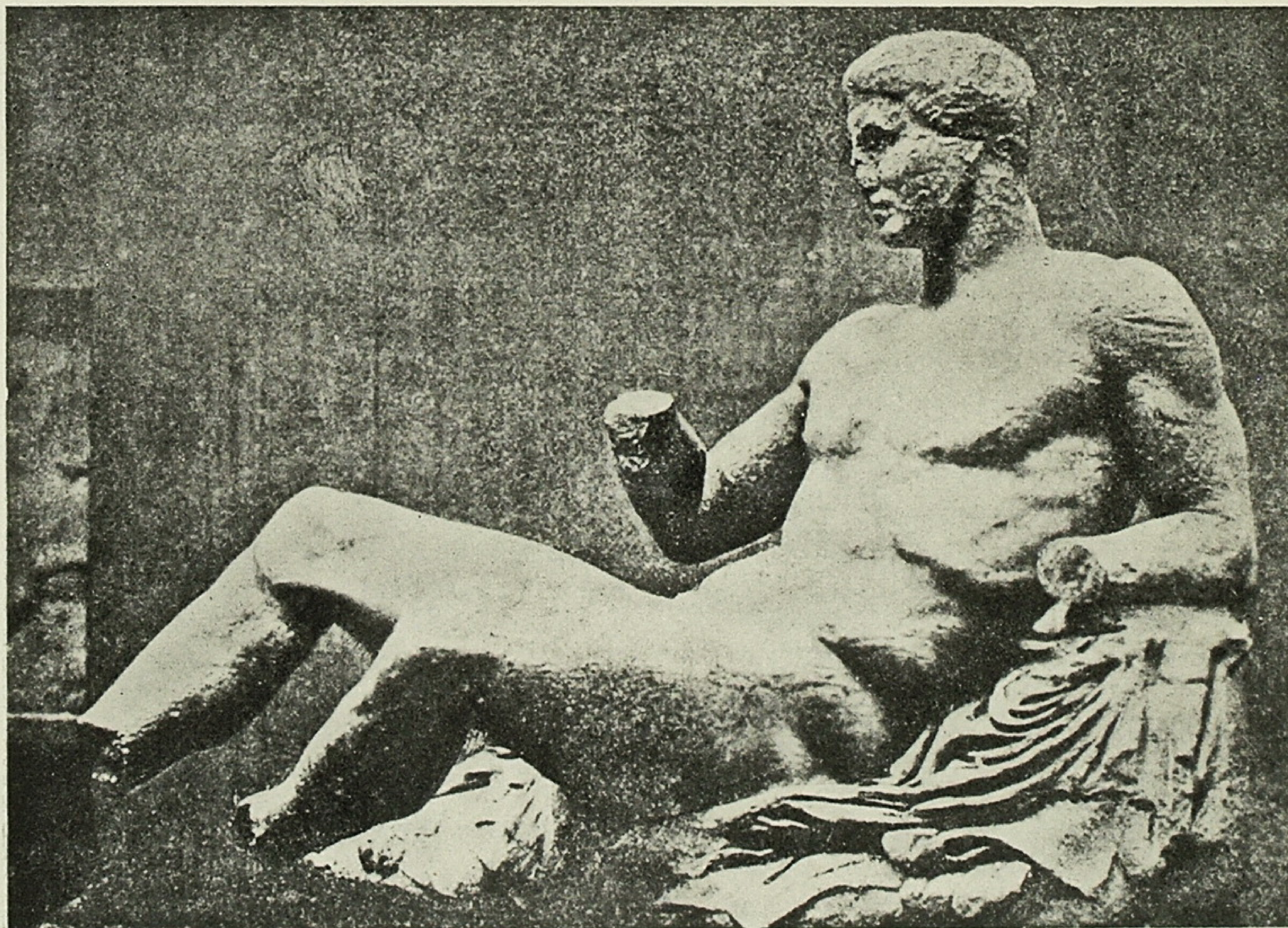
Донателло. Цукконе (Давід)



Мікель-Анжело. Ніч (гробниця Медічі у Флоренції)



Тезей — статуя східного фронтону Парфенона



кампаніла Джотто своїми подовженими пропорціями зумовила побудову скульптур Донателло. Ця подовженість в даному разі є ні що інше, як „стилізація" натури, властива взагалі готичній пластиці, до традицій якої великий майстер кватроченто, як відомо, був дуже близький в ранній період своєї творчості.

Усе це ми говоримо для спростування того погляду, ніби розрахована на ракурс деформація була властива монументальній скульптурі минулого. Інакше кажучи, ми хочемо показати, що і стародавній грецький різьбар, і майстер готичної епохи, і художник Ренесансу, будуючи статую, призначену для встановлення навіть на значній висоті, будували її так само, як і в тому разі, коли б вона намічалася для встановлення врівень очей глядача, в тих же взаємовідношеннях пропорцій і об'ємів.

Але, крім історичних посилань, проти заперечуваного нами погляду можна навести також ряд логічних аргументів і теоретичних міркувань. Наведемо деякі з цих міркувань.

Споруджуючи статую на фронтоні, увінчуючи скульптурою покриття будівлі або розгортаючи скульптурний фриз у верхній частині стінки, художник ніколи не передбачав, що глядач буде роздивлятися його твір, підвівши голову під самою стіною, або біля портика. Він знав, що глядач, який хоче краще бачити твір, неодмінно відійде на таку відстань, яка забезпечить можливість оптимального кута зору. Оскільки ж цей кут залежить від індивідуальності глядача, то виникає питання, на який саме кут, на яку відстань і на яку точку зору, кінець-кінцем, повинен орієнтуватися скульптор, розраховуючи свої демонстрації?

Деформуючих моментів ракурсу, ми, звичайно, не заперечуємо. Це було б безглуздям. Але не можна не взяти до уваги, що око людини не механічний апарат. Зорове сприймання людини—дуже складний процес, який відновлює в нашому уявленні справжню форму предмета. Ця, досі не цілком вивчена властивість наших сприймань, ця „проблема ортоскопічності", є предметом уваги деяких видатних представників найновішої психології.

Коли б деформація на ракурс була потрібна монументальній скульптурі, то, очевидно, в такій же мірі вона застосовувалася б і в архітектурі. Цілком ясно, що, дивлячись знизу на багатоповерхозий будинок, верхні поверхи його ми бачимо в ракурсі, вони уявляються нашому окові меншими у порівнянні з нижніми, але цей ракурс нас обманює. Всупереч безпосередньому свідченню ока, ми бачимо висоту всіх поверхів рівною, якщо вони рівні в натурі.

Що сказали б ми про архітектора, який для компенсації ракурса фасаду став би кожний наступний поверх робити вищим, ніж попередній, вікна п'ятого поверху витягувати вище, ніж вікна четвертого, вікна шостого поверху вище, ніж п'ятого і т. д.

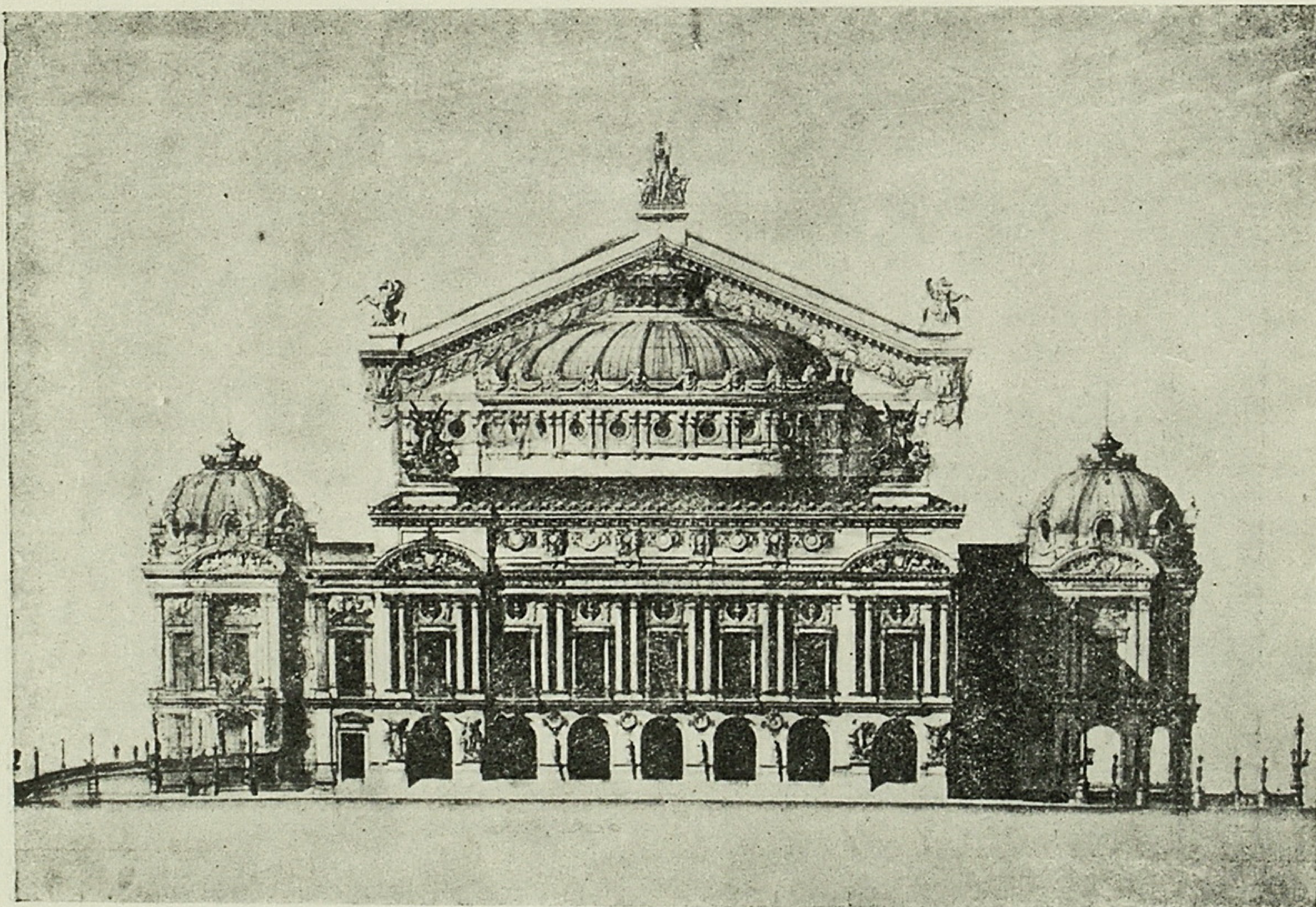
Деформація, про яку досі йшла в нас мова, є, очевидно, не що інше, як заснована на непорозумінні вигадка мистецтвознавців.

Але це ще не означає, що в кращих зразках монументальної пластики зовсім не спостерігається ухилів від нормальних співвідношень окремих мас, ухилів, що їх вимагає місце розташування статуї в даній архітектурній побудові, характер стилю, інтереси виразності фігури і це не значить, що в мистецтві скульптора відступи від натури взагалі неприпустимі.

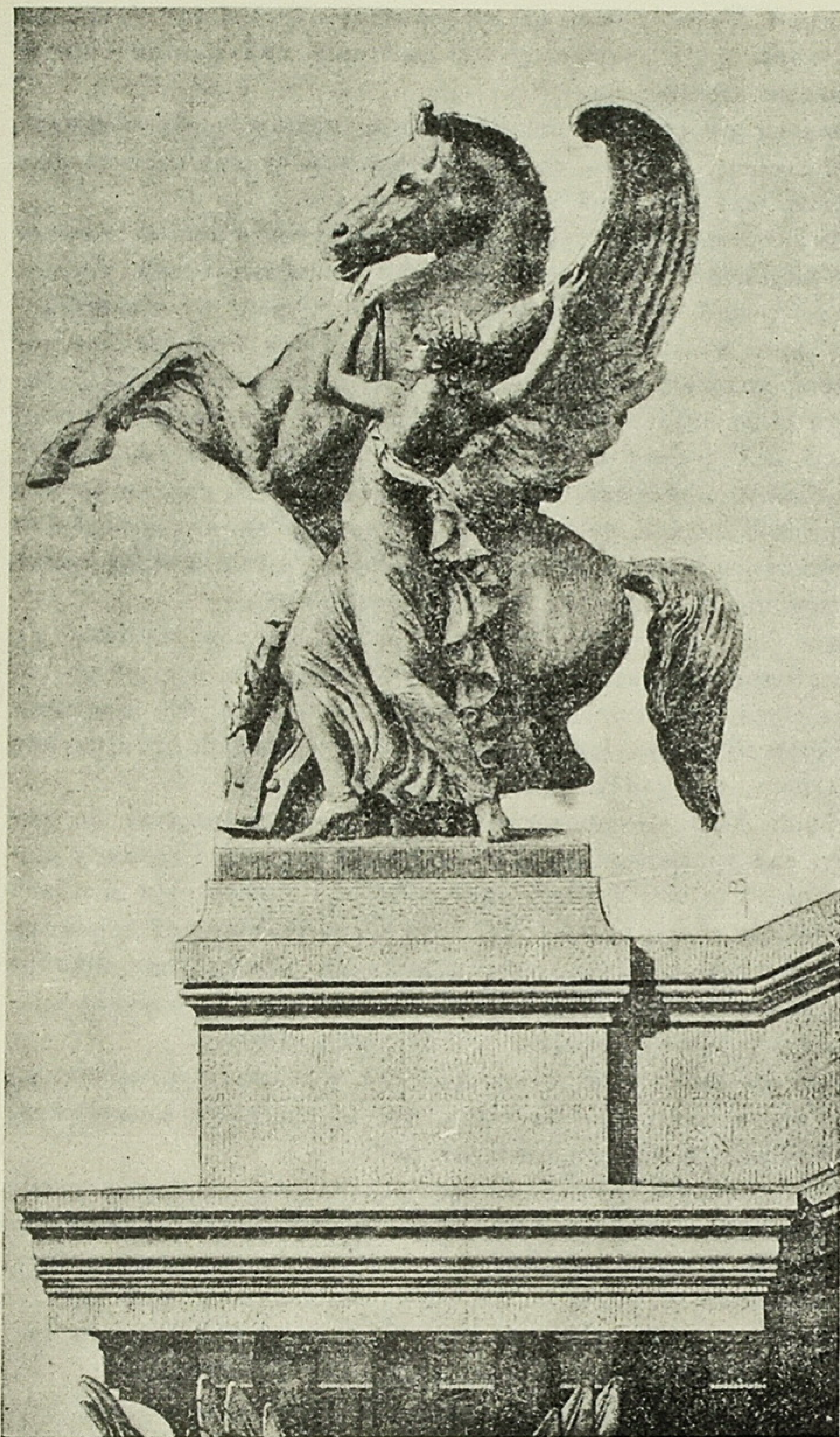
Деформація фігур зумовлена бажанням майстра ритмічно поєднати статую з архітектурним її оточенням, сполучити її з об'ємами прилеглих архітектурних форм — колони і т. д. — явище звичайне. Воно має місце навіть в епохи панування реалізму в мистецтві і стає законом в епохи, схильні до абстракції як, наприклад, в епоху готики.

Кращі майстри, зважаючи на архітектуру, для якої вони призначали свої твори, завжди вносили і вносять в їх трактування певні риси деформації, і тому монументальна скульптура набуває певного звучання лише в тому архітектурному оточенні, яке передбачав для неї автор.

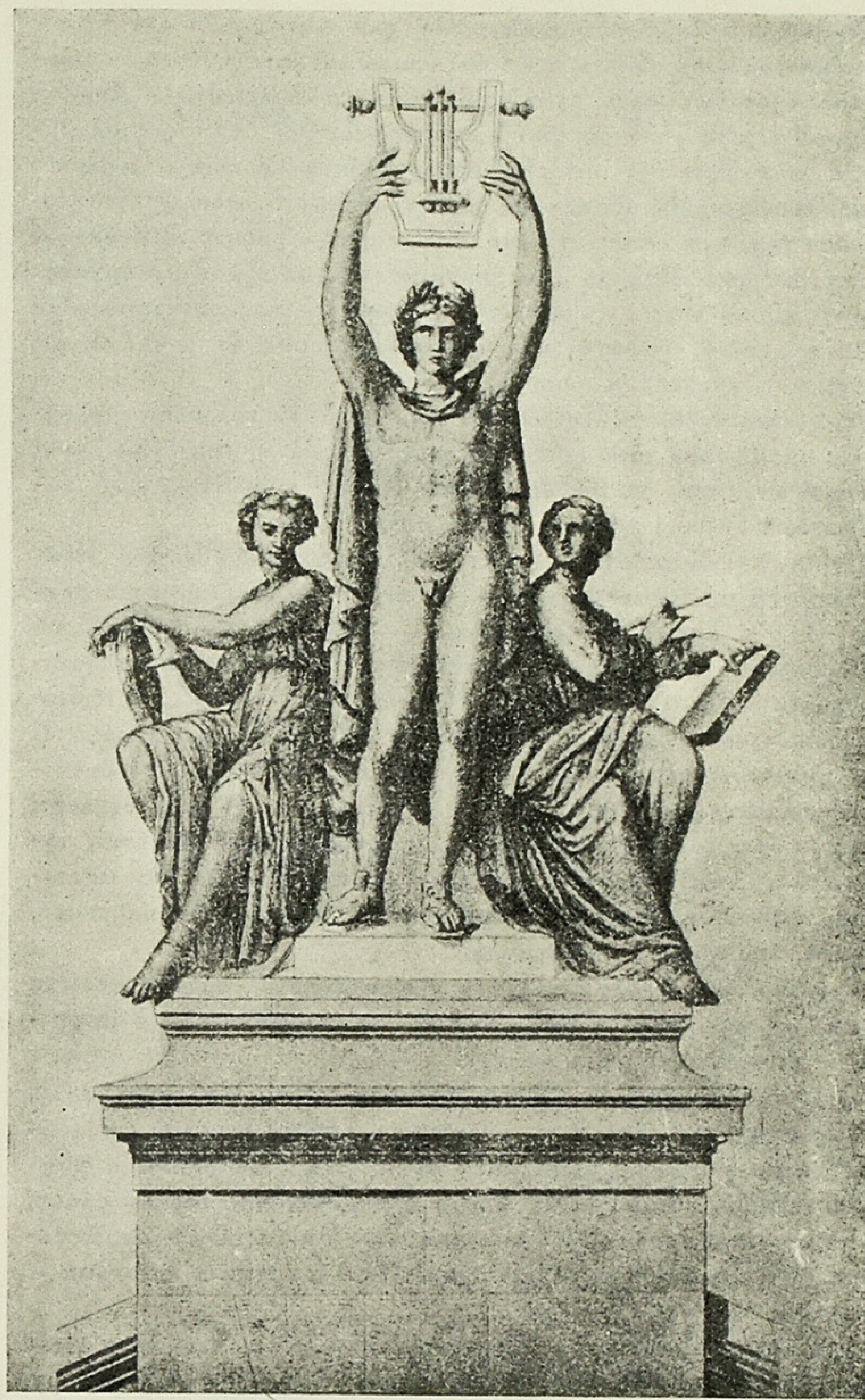
Так, з приводу статуї св. Марка, виконаної Донателло для церкви Or san Michele, Вазарі розповідає такий анекдотичний епізод. „Ця фігура,— говорить Вазарі,—зроблена Донато з великим розумінням справи, але так, що поки вона стояла на землі, люди, не обізнані в мистецтві, не помічали її високої якості. Тому, коли представники цеху не захотіли поставити



Гарньє. Опера в Парижі



Лекен. Пегас



А. Мілле. Аполлон

її на місце, Донато попросив у них дозволу поставити її туди, говорячи, що він ще попрацює над нею, і буде зовсім інша фігура. Він тримав її вкритою два тижні, а коли потім відкрив її, нічого в ній не змінивши, вона викликала загальне захоплення".

„В усіх працях Донато,— продовжує Вазарі,— розум і розуміння справи брали таку ж участь, як і руки. Часто буває, що робота здається хорошою в майстерні, але перенесена в інше місце, в іншому освітленні або вміщена вище, вона набуває зовсім інший вигляд. Донателло ж робив свої фігури так, що в майстерні вони не здавалися такими прекрасними, якими ставали на тому місці, куди призначалися".

Ми ще повернемося до питання про взаємовідношення скульптури з архітектурою і про умови, які остання ставить перед художником. Але перш відмітимо, що часто деформація в скульптурі зумовлена моментом, так би мовити, живописного порядку, підсказується вимогою композиційного ефекту.

Так, наприклад, на Панафінейському фризі Парфенона пропорції коней значно відступають від натури. Їх тіла якісь надто короткі, ніби стиснуті. В даному разі така деформація потрібна була для того, щоб витримати ритм руху процесії, зображеної на барельєфі фриза. Нормально довгі кінські тіла перебивали б цей ритм своїм тягарем.

Інший приклад.— Фігура „Ночі" на Медічейській гробниці Мікель-Анжело. Торс цієї фігури, особливо нижня частина його, перебільшено подовжений, і вся вона через це відхиляється від нормальних пропорцій, що виступило б навіть як спотворення, якби „Ніч" піднялася і випросталася на весь свій велетенський зріст. Але в положенні, наданому їй художником, ця ненормальність не тільки не ображає око, а сприймається як момент композиційної гармонії. Цей торс урівноважує обсяг піднятої і зігнутої ноги і дозволяє фігурі сполучати монументальну стійкість з сильною експресією пози і жесту.

Подібних прикладів можна було б навести скільки завгодно, але і без того ясно, що тут ми маємо справу з явищами і фактами зовсім іншого порядку, ніж та деформація, яку знаходив у готичній скульптурі Віоле ле Дюк, яку слідом за Шуазі вбачав в античній пластиці Сідоров і про яку говорить Горбов у своїй книзі про Донателло.

Тут ідеться про композицію, про ритмічний ефект, що його око бачить і оцінює, а не про зоровий обман. Для з'ясування завдань, які стоять перед скульптором в умовах співробітництва

з будівником (архітектором), тобто для з'ясування специфіки монументального стилю дуже багато може дати чудова і навіть єдина в своєму роді публікація — книга архітектора Гарньє „Nouvel Opéra". Автор цієї всесвітньовідомої будівлі самокритично викладає тут історію своєї роботи. У світлі великого і різностороннього практичного та художнього досвіду тут розкривається, між іншим, і сама суть спільної роботи архітектора з скульптором. Можуть бути різні погляди на художньо-архітектурну цінність твору Гарньє, але щодо ретельності проробки і продуманості ефекту всіх, навіть другорядних деталей, це, безумовно, зразковий твір.

Над оформленням Опери, під керівництвом головного будівника, працювала ціла армія скульпторів, між якими були і такі імениті майстри, як Карпо, Мілле, Лекен і ін. Наведемо висловлення Гарньє з приводу цих робіт.

Про групу Жоффруа „Гармонія" Гарньє пише ось що: „Композиція групи трохи банальна, виконана без особливого характеру, але в художній скромності своїй побудована так, щоб задовольнити всі бажання архітектора. Чи цінна така властивість для скульптора? Розуміється, ні, якщо розцінювати її безвідносно і саму по собі. Звичайно,— так, якщо розглядати її в даних своєрідних умовах. Скульптура, статуарна що становить частину декорації будинку, повинна набути властивості простої орнаментальної скульптури, і треба бути вдячним художникові, який добровільно зрікся деяких вигід свого мистецтва, погодився, так би мовити, стушуватися і стати напівтінь, заради успіху всього ансамблю".

Таким чином Гарньє вимагає від скульптора-монументаліста певної „скромності", навіть готовості до самопожертви в інтересах суто архітектурного ефекту.

Покриття Опери вінчають три бронзові групи. На гребені даху, якому всередині відповідає авансцена, стоїть Аполлон, що держить ліру в високо піднесених руках між алегоричними фігурами Поезії і Лірики. На краях даху, обабіч — богині слави, які тримають за вудила крилатих коней-пегасів. Група Аполлона була виконана скульптором Мілле, групи з пегасами — Лекеном.

„Ці групи,— говорить Гарньє,— незалежно від художньої цінності, мають велике значення і з архітектурної точки зору, бо своїми силуетами вони визначають архітектурний силует даної частини будівлі. Скомпонувати хороший силует справа не легка і багато талановитих скульпторів можуть тут заплутатись, тоді, як другорядний, але обдарований декоративним почуттям художник з честю вийде з труднощів.

Мілле і Лекен мають це декоративне чуття, і так будували свої твори, що я вважаю цих скульпторів справжніми співробітниками архітектора.

Завдяки цій дружній згоді результат наших зусиль виявився дуже вдалим: гребінь сцени, завершений чудово поставленою бронзою, мав величний і красивий вигляд.

Само собою розуміється, що групи, які стоять високо і завжди різко виділяються на небі, довелося виконати трохи умовно. Для того, щоб мати чіткий і ясний ефект, треба було перебільшити деякі частини за рахунок інших. Руки були значно потовщені, моделювання спрощене, контури підкреслені. Щоб виконати ці колосальні фігури, треба було розглядати їх з більшої віддалі, ніж роботу в майстерні. Треба було, так би мовити, передбачити майбутнє. Працюючи як художник, скульптор мав діяти в той же час, як провидець. Втім, це роль, яку доводиться відігравати всякому художникові, що виконує твір, розрахований на оточення, відмінне від оточення майстерні.

Переходячи до групи Лекена, Гарньє ще раз відмічає, що в пластичних творах, які прикрашують будівлю, архітектор повинен шукати не стільки витончену досконалість, яка природна шедеврам мистецтва, скільки ту своєрідну недосконалу і умовну exuberance, яка властива декоративним творам.

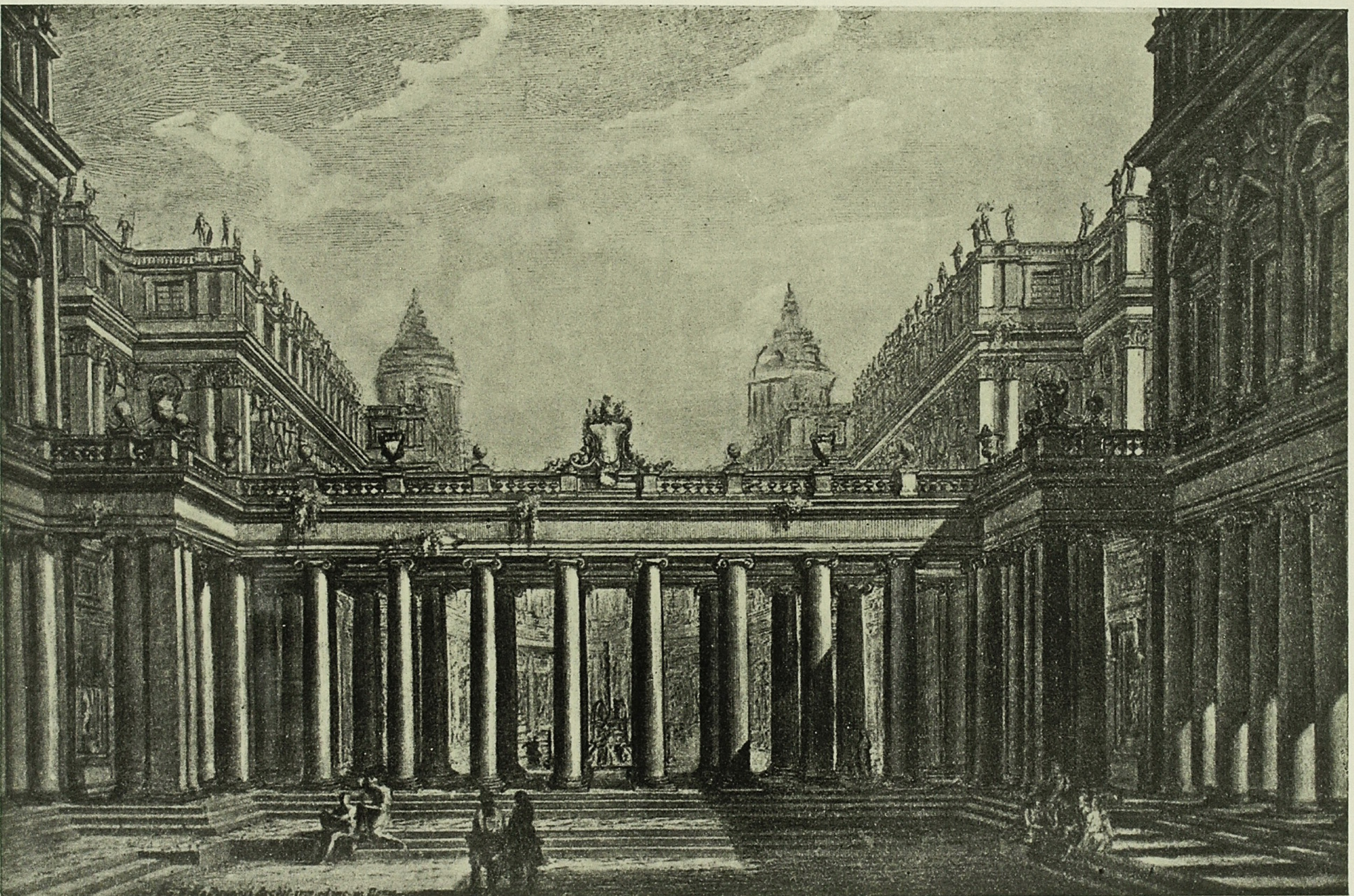
„Групи Лекена,— продовжує Гарньє,— дуже хороші по силуету, але трактовані умовно; голови коней надто великі у відношенні до їх тіл, а задні ноги зібрані і короткі. Ця довільна конструкція коней надає групі чіткий, архітектонічний характер. Зменшені таким чином ноги примусили корпус коня міцніше сісти, завдяки чому усунено просвіти, які, якщо дивитись здалека, неминуче надавали б їм враження кволості.

Весь ансамбль групи, трактований скоріше в орнаментальному, ніж в натуральному стилі, чудово гармонує з справжнім орнаментом і з лініями архітектури".

Справді, силует групи Аполлона подається насамперед трьома близько поставленими тілами, що утворюють основний масив композиції, з якого, завершуючи його, піднімаються руки бога, що тримають ліру. Якби скульптор не посилив їх об'ємів, то „вобрані" навколишнім світлом, вони здавалися б надто тонкими і, так би мовити, відірвалися б від композиції.

Так само, якби не були скорочені і потовщені задні ноги Пегаса, корпус крилатого коня композиційно не тримався б на них і група втратила б всяку архітектонічність.

Ясно, що деформації, зумовлені міркуванням архітектонічності скульптурного образу,— зовсім не те, що деформації, про які ми говорили на початку статті.



Офорт в архітектурі. Піранезі

Офорт в творчій практиці архітектури

Доцент І. М. Плещинський

Майже з самого початку винаходу техніки гравірування по металевих дошках офорт дуже широко вживається в праці архітектора—при виконанні рисунків, планів, розрізів, фасадів, архітектурних фантазій і, нарешті, безпосередньо в творчих замальовуваннях видів міст, пам'ятників архітектури і т. ін.

Можна напевне стверджувати, що ні один із засобів графіки не має таких великих можливостей і такої різноманітності живописних ефектів, як офорт.

Відбитки з гравірованої офортом дошки, зроблені навіть одною фарбою, дають таку різноманітність відтінків цієї фарби, яка не властива будьякому засобові графіки.

Крім того, в самому процесі відбивання з однієї й тієї ж офортної дошки, художник може надавати гравюрі різноманітні ефекти—ранку і вечора, дня і ночі; досягати хмурного, чи життєрадісного виразу і т. п.

Ці особливості офорта і приваблюють до нього художників різних спеціальностей.

Раніш, ніж перейти до пояснення порівняно нескладної техніки офорта, необхідно сказати про те, що взагалі мистецтво офорта вимагає грамотного володіння малюнком і достатнього художнього смаку.

Майже кожна графічна або живописна робота може бути відтворена в техніці офорта. Однак, кінець-кінцем, завданням офорта є не тільки репродукування малюнків, виконаних олівцем, пером чи пензлем, але і використання багатих специфічних засобів, властивих цьому виду графіки.

Щоб цілком оволодіти художньою виразністю офорта, його технічними засобами, необхідно не тільки вміти вільно малювати голкою, але й потрібно глибоко вивчати спадщину, яка залишила нам, починаючи від Рембрандта, чимало чудових зразків.

Матеріалом для офорта може бути листова мідь, цинк, алюміній, залізо, целулоїд, желатин і, навіть, картон. Найкращим матеріалом є мідь і цинк. Найбільш доступний з них цинк. За відсутністю готових відполірованих листів можна використовувати цинк з старих ванн, тазів, ящиків, умивальників і т. д. Цинкова дошка потрібного формату очищається від окису гострим шабером і шліфується шкуркою найдрібнішого номера. Коли дошка відполірована, її обезжирюють, витираючи ватою із спиртом, або порошком крейди з водою. На обезжирену та підігріту дошку наносять та розрівнюють рівномірно валиком чи томпоном тонким шаром лак, або, як його називають—грунт. Грунт цей складається з асфальту, воску або живиці. Зворотний бік та краї дошки покривають пензлем тим же лаком, розведеним скипидаром або бензином.

Щоб полегшити малювання на дошці, лицевий її бік покривається копоттю свічок, зв'язаних жмутом. Гарячий лак зливається з копоттю, поверхня дошки робиться чорною, зручною для малювання на ній голкою. Всі штрихи на цинкові будуть видні білими, а на міді—золотистими. В той же час дошка з усіх боків буде досить забезпечена від роз'їдання кислоти.

На підготовленій таким чином дошці працюють голкою чи безпосередньо з натури, або переносять малюнок з оригінала на дошку в зворотний бік. Останнє необхідно в тих випадках, коли треба залишити розміщення тих речей, що змальовуються в такому ж порядку, як вони розміщені в натурі, тому що відбитки дають зображення в зворотний бік.

Малюють на лаковій поверхні дошки звичайно швацькою голкою, встромленою в дерев'яну ручку, загострену як олівець. Малюють по можливості вільно, без всякого зусилля, так, ніби це робиться олівцем або пером на папері. Від цього залежить свіжість та краса штрихів.

Травлять неміцним розчином азотної кислоти в скляній або фаянсовій кюветі. Коли ясні місця досягнуть достатньої глибини штрихів, їх покривають рідким лаком, користуючись для цього звичайним м'яким пензлем. Коли лак висохне, дошку вдруге травлять, послідовно покриваючи план за планом і закінчуючи травленням найтемніших місць. Встановити точно тривалість травлення окремих частин малюнка досить важко. Це досягається тільки практичним досвідом. Після закінчення травлення лак змивають скипидаром і дошка готова для друкування пробного відбитка.

Звичайна суха, коричнева або чорна фарба, розтерта з літографською олифою, придатна для друкування офортів. Шкіряним тампоном, а коли дошка невеликого розміру,—прямо пальцем, густо втирають фарбу на поверхні дошки, прагнучи до того, щоб фарба заповнила всі найдрібніші штрихи. Зайву фарбу витирають жорсткою ганчіркою. Відбиток роблять на будьякому, мало проклеєному, але досить твердому папері, промоченому водою. Для друкування потрібно мати верстат, що складається з двох сталевих або дерев'яних валів з дошкою між ними. Приготовлену для відбитків пластинку кладуть на дошку верстата, накривають папером і шматком грубого сукна або фланелі і прокочують між валами з великим тиском. Таким чином виходить пробний відбиток. Коли наслідок роботи вдалий, що буває дуже рідко, тоді друкують потрібну кількість малюнків. Перші відбитки, звичайно, виявляють цілу низку недоліків, що цілком природно, тому що робота виконується навмання. Деякі місця дошки бувають мало протравлені, або, навпаки, витравлені більш, ніж потрібно.

В першому випадкові дошку покривають лаком і знов роблять нові потрібні штрихи, або продряпують старі і травлять кислотою. В другому випадкові сталевим гладилом розрівнюють занадто витравлені місця.

Існує ще кілька інших способів офорта, але найголовнішим і найхарактернішим з них є зазначений спосіб штрихового травлення.

Великих світлотіневих ефектів можна досягнути, сполучаючи штрихове травлення з акватинтою. Акватинта полягає в тому, що послідовно травлять частини дошки з розтопленим на ній порошком живиці або асфальту.

Витравлена таким чином дошка дає цілі площини ніжних тонів різних відтінків, подібно малюнкові сухою тушшю.

Дуже відомий спосіб офорта—сухою голкою, коли міцною сталевою голкою малюнок видряпується прямо на дошці з натиском різної сили. При цьому способі немає потреби в грунтовці дошки лаком, закопчуванні та травленні. Малюнки, виконані сухою голкою, дають відбитки з чудовими м'якими штрихами, що переходять в темних місцях в своєрідну бархатність.

Другий спосіб, так званий, м'який лак або олівцева манера дає офорти, похожі на малюнки олівцем на зернистому папері.

Є ще кілька інших способів. Наприклад, відбитки кольорових офортів з однієї або кількох дошок.

Щоб прослідити художній розвиток техніки офорта в архітектурі,—згадаємо найбільш видатних майстрів у цій галузі.

Починаючи з XVI ст., залишились численні видання Палладіо

Вітрувія і ін., заповнені великою кількістю рисунків різцем, сухою голкою або травленням на металевих дошках.

Ці рисунки, спочатку сухі і грубуваті, в руках майстра поступово набувають м'якості і живописного колориту, дають чітку передачу деталей навіть на дошках маленького розміру.

Дуже відомі архітектурні фантазії Піранезі (1720 — 1787), роботи Джіованні Каналетто (1697—1768)—види Іспанії і різних міст, роботи Джозера Пеннеля (нар. 1858 р.)—види Лондона, Венеції і т. п.

Нарешті, кілька сот чудових офортів зиконав наш сучасник, англійський художник Френк Бренгвін (нар. 1867 р.) Більшість із них—великі дошки з архітектурними пейзажами старих європейських міст, мости і віадуки, виконані всіма способами офортної техніки.

Майстерний широкий малюнок голкою з живописними площинами акватинти надає офортам Бренгвіна виключну пишність колориту. Майже весь цикл офортів Бренгвіна можна бачити в гравюрному кабінеті музею ізящних мистецтв ім. Пушкіна, в Москві. Кілька років тому Бренгвін надіслав в подарунок цьому музеєві понад 200 своїх офортів та гравюр.

Можна назвати також багато видатних російських майстрів офорта, що працювали в галузі архітектурної тематики. Однак бюрократизм царської Росії і тут залишив сліди свого чиновницького згубного керівництва. Позбавлені матеріальної й моральної підтримки з боку держави та її казенної академії—російські майстри так і не знайшли достатнього застосування офортного мистецтва.

Метою цієї статті є широке ознайомлення архітекторів та студентів архітектурних вузів з художніми можливостями офорта. Творчість радянського архітектора, його почесна участь в соціалістичному будівництві знайде в офорті цілком гідний і вартий широкого застосування матеріал. Вивчення офорта на старших курсах архітектурних факультетів повинно провадитись в академічному плані нарівні з малюнком, аквареллю й скульптурою, а не лише факультативно.

Невелика виставка перших студентських робіт в київському інженерно-будівельному інституті мала на меті показати, що можна зробити в цьому напрямку буквально на протязі кількох днів в умовах примітивного устаткування.

Крім вивчення офорта на архітектурних факультетах, дуже бажано організувати офортну майстерню при Спілці радянських архітекторів України.

Нотатки аквареліста

В. Фельдман

Папір

Однією з дуже важливих умов успіху роботи аквареллю є вибір паперу. Погані сорти його іноді так утруднюють техніку, що тільки при дуже великій досвідченості і впевненості можна добитись непоганих наслідків. Великий дефект поганого паперу також і в тому, що він від світла жовтіє і цим порушує початкову чистоту та свіжість фарб.

Художникам, твори яких являють собою цінний вклад в мистецтво, слід було б дуже серйозно подумати про доброякісність вживаних матеріалів. Але на цю сторону, на превеликий жаль, майже ніхто не звертає уваги, і багато чудових робіт в короткий строк стають невпізнанними. Така легковажність — злочинна. Тим часом, саме акварель, при уважному виборі матеріалів, безумовно, довговічніша від олії.

Кращим папером для акварелі треба визнати типу Ватмана: його поверхня має приємне зерно, фарби на ньому кладуться, по бажанню, рівно і добре вдержуються, він ідеально білий, не жовтіє від часу і виносить багаторазові змивання губкою.

Ватманський папір виготовляється кількох сортів: 1) гладкий, що вживається для рисунків, і з о в с і м непридатний для живопису; 2) demi torchon, тобто трохи шорсткий і 3) тортон з грубою поверхнею, більше придатний для широких плямових начерків a la prima, але не завжди зручний для звичайних робіт з лесировками і проминанням; 4) Watman Imperial, особливо, товстий з чудовою тонкозернистою поверхнею.

Можна б назвати безліч інших сортів паперу — багато з них також дуже добрі для роботи, але справа кожного випробувати і вибрати собі папір на свій смак. Пізнати якість паперу можна так: якщо він білий, на просвіт має деяку прозорість подібно до пергаменту і не сіробрудний, то вживати його можна без особливого риску. Краще ж, звичайно, незнайомий сорт випробувати наперед, виставивши на сонце пробний шматок, одна половина якого прикрита непроникним для світла чорним папером.

Дуже зручний для роботи м а т о в и й бристольський картон, який в наслідок своєї товщини не вимагає наклеювання, але він дуже жовтіє від світла і може вживатись лише для етюдів, що зберігаються в папках.

Всі інші сорти, як, наприклад, так званий александрійський (їх кілька видів), мають на просвіт звичайно брудний колір з непрозорими нерівностями і навіть часточками нерозмолотої деревини; від тертя мокрою губкою скочуються часточки верхнього шару і папір стає остаточно непридатним.

Кращий папір виготовляється з старих л л я н и х ганчірок гірший — з деревини і всякого ганчір'я.

Красиві, своєрідні ефекти досягаються за допомогою гуаші на сірому обгортковому папері, але цей папір, пофарбований дешевими линючими пігментами, мабуть анілінами, від світла, на жаль, зовсім втрачає свій початковий вигляд. Іноді колір його перетворюється в бруднофіолетовий.

Отже, найкращим і міцним папером для тривких робіт залишається все ж таки Watman demi torchon.

Щоб папір не жолобився під час роботи, його наклеюють в с і є ю п о в е р х н е ю на деревинний картон. В продажу цей картон має різну товщину і розмір, що трохи перевищує формат великого аркуша ватманського паперу. Колір його світложовтий, поверхня дуже гладка, структура легко розшаровується (не змішувати з картоном сірим або темно-жовтим, дуже твердим, з грубою поверхнею, непридатним для даної мети). Чим менший формат гаданої наклейки, тим тонший можна брати картон. Для розміру, наприклад, $^1/_{16}$w ($^1/_{16}$ ватманського аркуша досить підклеїти, так званий, дамський картон (рід товстого мундштучного паперу).

Для наклеювання виготовляється крохмаль, краще рисовий, в крайньому разі з картопляного борошна; $1^1/_2$ чайної ложки сухого крохмалю розмішується в склянці т е п л о ю водою до ступеня рідкої кашки, до якої потім, при постійному помішуванні, додають кип'яток, поки крохмаль не завариться і не розріджиться до ступеня сиропу.

В ньому не повинно бути грудок. Заварений крохмаль краще всього вживати свіжим і навіть гарячим. Для намазування треба мати плоский малярний пензель біля 6 сантиметрів завширшки. Цим пензлем накладається крохмаль по всій поверхні розкладеного плоского аркуша сухого паперу; рухаючи пензель спочатку в одному напрямку, а потім впоперек, проводимо кілька разів, щоб шар крохмалю був скрізь однієї товщини (але не густо) і не було б пропусків. Ця маніпуляція вимагає деякої навички, а тому краще спочатку вправлятися на малих розмірах паперу.

Коли папір добре насичений вологою і перестав по краях згортатися (на це потрібно кілька хвилин), на нього накладають заздалегідь обрізаний по розміру шматок деревинного картону, який розгладжується руками радіально від середини в усі сторони, щоб між склеюваними поверхнями не залишалося повітряних пухирців. Повернувши лицевою стороною догори, через накладений аркуш чистого паперу треба продовжувати розгладжування доти, поки не буде повного з'єднання, особливо по краях.

Дуже корисно мати для допомоги гумовий каток, що вживається фотографами для наклеювання знімків.

При висиханні папір скорочується і стягує картон, який жолобиться в сторону паперу, а тому для рівноваги корисно з зворотного боку підклеїти аркуш якогонебудь нетовстого обгорткового паперу. Втім, сушіння картонів під пресом робить це жолобіння мало помітним. Нарешті, о б е р е ж н и м вигинанням в зворотний бік можна надати картонові первісного плоского вигляду.

Дуже економно щодо часу наклеювати відразу цілий ватманський аркуш, який потім розрізається на будьяку кількість форматів.

Для етюдів з натури я звичайно ділив аркуш Ватмана на 8 частин ($^1/_8$ w). Розрізування провадиться по лінійці гострим складним ножем на рисувальній дошці. Деревинний картон ріжеться легко,— досить його надрізати до половини товщини, щоб потім обережним згинанням назад і вперед, переламати на частини.

Якщо папір має сліди пальців, або взагалі забруднений, то його корисно перед вживанням промити мокрою губкою. На промитому папері взагалі фарби кладуться свіжіше і краще.

Заготовлений запас картонів складається лицевою стороною і зберігається під якимнебудь пресом. Наприклад, під вагою книг, від чого картони залишаються плоскими і не пиляться.

Правильність обрізування і ідеально гладка поверхня наклеєного паперу мають своє значення: на такому картоні просто приємно працювати і, навпаки, немає нічого гіршого, коли папір по краях відстає або не приклеївся посередині.

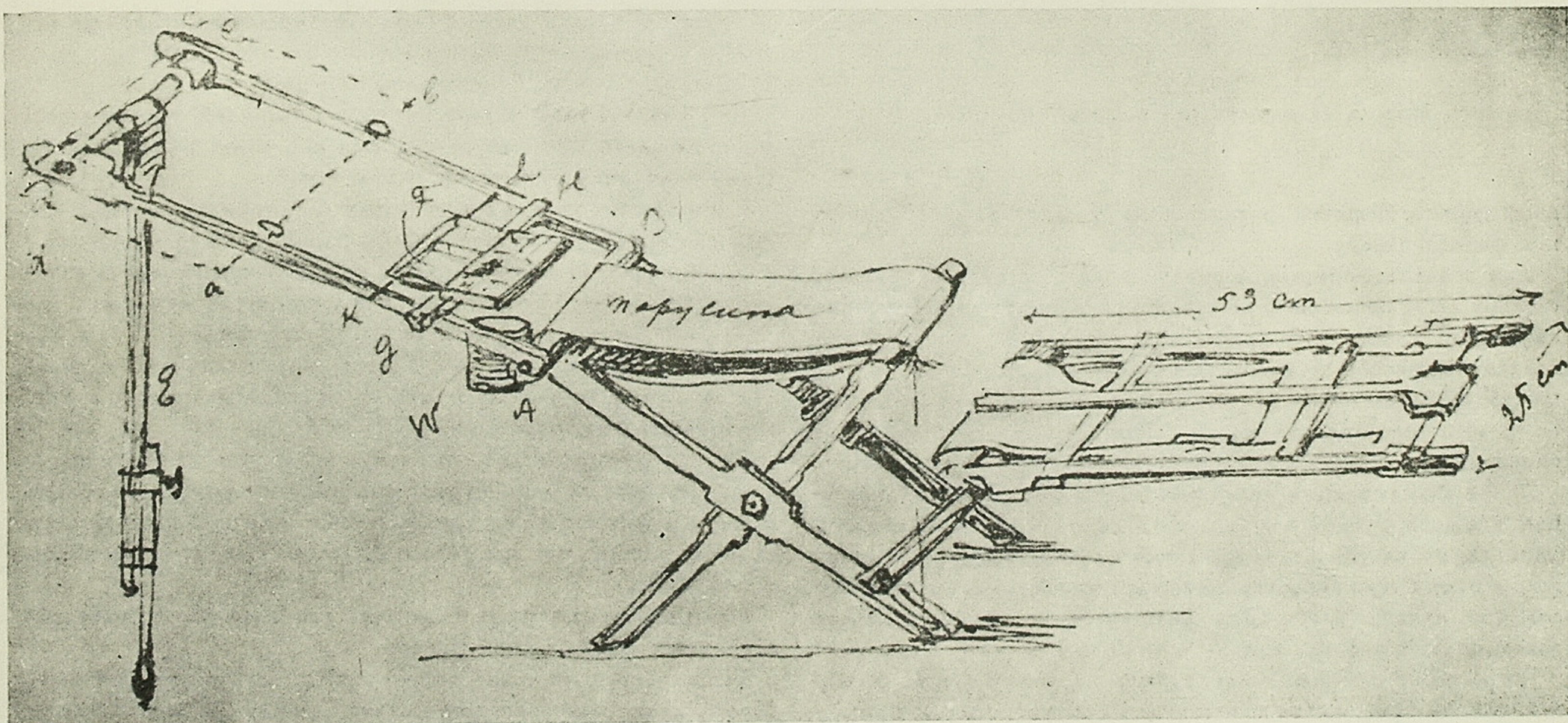
Цей спосіб виготовлення паперу с у ц і л ь н и м наклеюванням на картоні найзручніший і ідеальний. Скільки б не мочити папір, він ніколи не жолобиться і дозволяє безперервно працювати, не чекаючи просушування. При бажанні, папір з готовою роботою легко відокремлюється від картону; досить його тільки взяти за один кут і обережно віддирати від картону Завдяки шаруватості картону, папір знімається разом з верхнім шаром картону. Той же картон може вживатись і для повторного наклеювання.

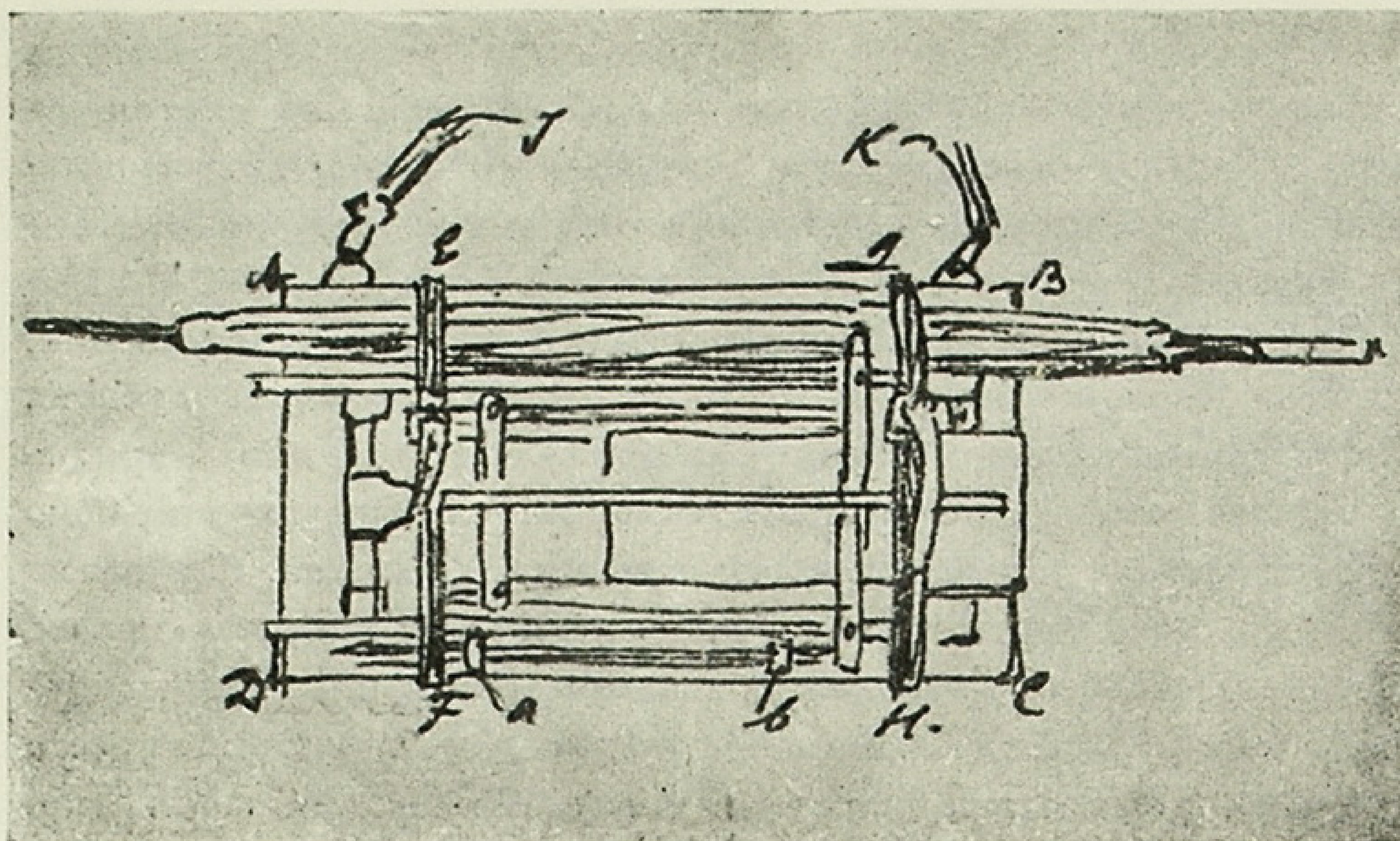
Для своїх подорожей, з метою максимального полегшення багажу, я обклеював картон з обох боків ватманським папером так, що на одному картоні мав два етюди. Крім зменшення ваги, досягалася ще й та перевага, що двобічні картони вже дійсно не жолобилися ні в той, ні в другий бік. Розділити ж їх завжди легко, але не раніш, звичайно, ніж вони добре просохнуть.

В разі неможливості дістати деревинний картон, папір наклеюють по краях звичайним порядком на рисувальній дошці, для малих форматів ($^1/_8$ w). Своєю легкістю дуже практичні і міцні тришарові фанери завтовшки 4 — 5 мм.

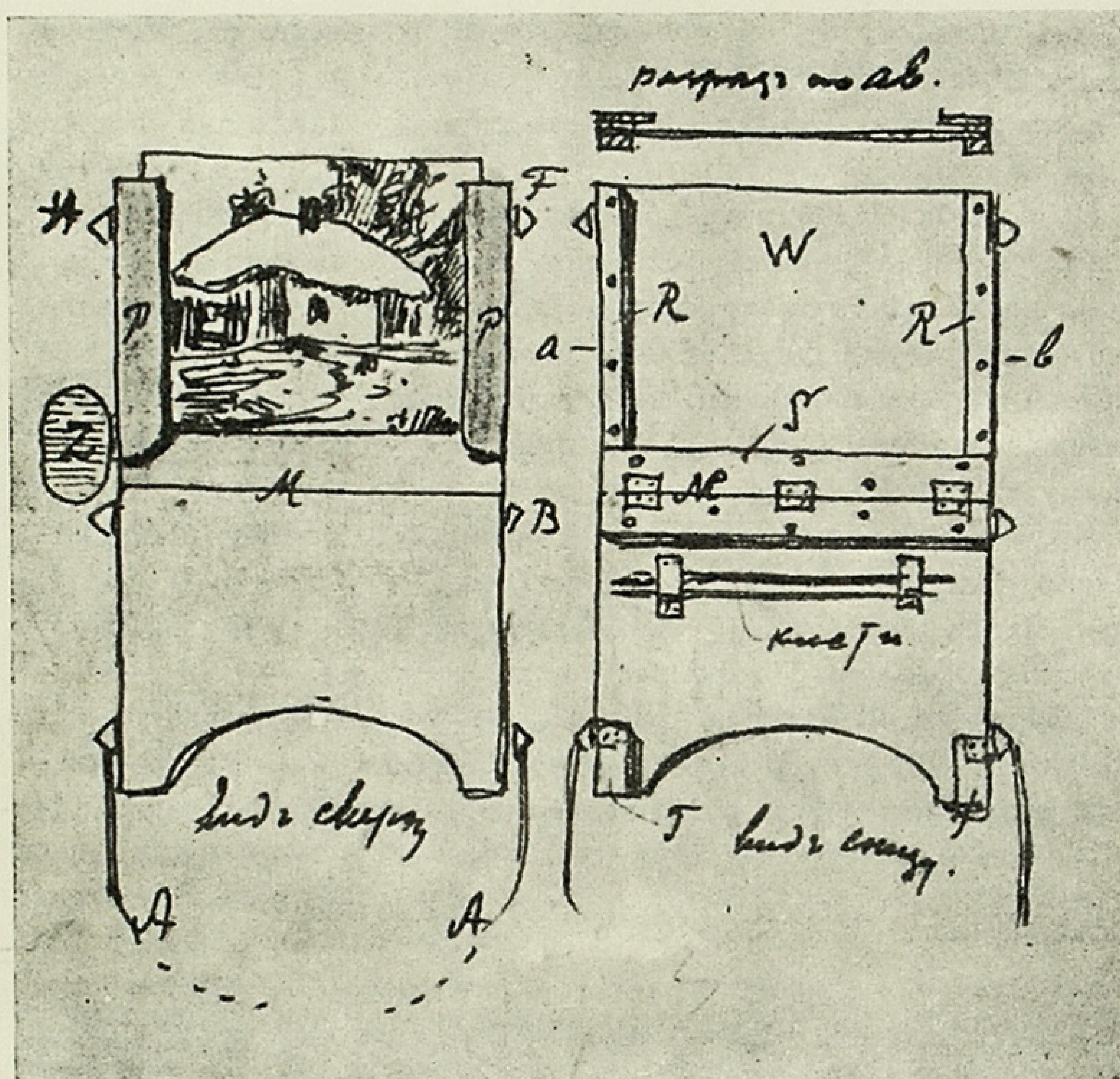
Фанеру треба наперед добре відшліфувати скляним папером (привести до культурного вигляду), а потім прокрити розчиненим спиртовим лаком разів зо два для знищення гігроскопіч-

Мал. 1. Ослін з мольбертом





Мал. 2 Планшет для швидких начерків (у складеному вигляді)



Мал. 3. Планшет для швидких начерків

ності дерева. Дощечки повинні бути трохи більшого розміру ніж формат паперу.

Для великих форматів, починаючи від $^1/_4$ w, краще замовити столяру легкі порожнисті дошки, що складаються з підрамника, обклеєного з обох боків триміліметровою тришаровою фанерою, гладко зачищеною і також насиченою спиртовим лаком, або навіть вареною олією. Ця остання обставина дуже важлива, бо якщо дерево буде вбирати вогкість з мокрого паперу і почне випинатися, то ніякий клей не вдержить його на підрамнику.

Перед наклеюванням папір рівномірно, не дуже сильно змочують м'якою губкою з обох боків і дають йому полежати хвилини дві на чистій підкладці. Потім з країв паперу знімається лишок вологи промокальним папером і вузьким щетинним пензлем накладають клей. (Для розміру $^1/_8$ w досить помазати клеєм смужку в 5 мм, для $^1/_2$ w — 10 мм).

Потім папір обережно накладають на дошку (якщо розмір великий, то краще мати помічника) і спочатку злегка притискують краї, розправляючи папір так, щоб, по можливості, скрізь було рівномірне дотикання країв до дошки. Остаточне протирання робиться кістяною ручкою складного ножика через смужку щільного паперу.

Щоб папір не почав стягуватися раніше, ніж висохне клей, і не почав відставати по краях, середину його, відступаючи пальців на два від країв, необхідно ще раз зволожити губкою і в такому вигляді в горизонтальному положенні дати висохнути. Ніколи не слід сушити ні біля печі, ні на сонці; чим повільніше сохне папір, тим менше риску, що він відстане.

Цей спосіб наклеювання по краях поступається перед першим в тому, що папір тимчасово жолобиться від змочування і в сиру погоду довго залишається хвилястим, що утруднює роботу і примушує накладати фарби менш соковито.

Клей

З клеючих речовин найкраща — казеін, потім столярний клей і готовий синдетикон.

Виготовлення казеїну дуже просте: невелика кількість свіжого сиру, наприклад, повна чайна ложка, розчиняється в рівномірну масу, до якої поступово додається нашатирний спирт. Коли сир набув жовтуватого рівномірного вигляду і густоти сметани, його накладають в баночку з скляною, притертою пробкою. Для консервування додається маленький кристалик тимолу. Добре закупорений казеїн зберігається досить довго. Згодом він стає рідким, але це не зменшує його клеючих якостей, поки не видохся спирт.

Схоплює він швидко і не бруднить папір.

Столярний клей треба брати вищого сорту, якнайсвітлішого кольору. Роздробивши його на невеликі осколки, кладуть в баночку і наливають водою так, щоб вода з лишком покрила шар клею. Коли він через добу або більше набрякне, баночку опускають в гарячу воду і розмішують поки весь клей не розчиниться. Звичайно він ще надто густий і вимагає розбавлення гарячою водою. Щоб клей не застигав, до нього додають саліциловий натр. Кількість останнього залежить від температури клею: влітку — при 18—20 і більше градусів—клей не застигає і без натру. При 17° і менше клей густішає, а при 14° перетворюється в твердий холодець. Тому насипати натр треба потроху, розігріваючи клей кожного разу в гарячій воді і потім охолоджуючи до кімнатної температури.

Якщо клей після першої порції саліцилового натру ще застигає, останнього додають ще трохи і т. д.

Мізерна кількість тимолу запобігає цвілі.

Для наклеювання паперу важливо мати клей, що швидко і міцно схоплює, бо натяг паперу при висиханні дуже великий (тому звичайний гуміарабік непридатний).

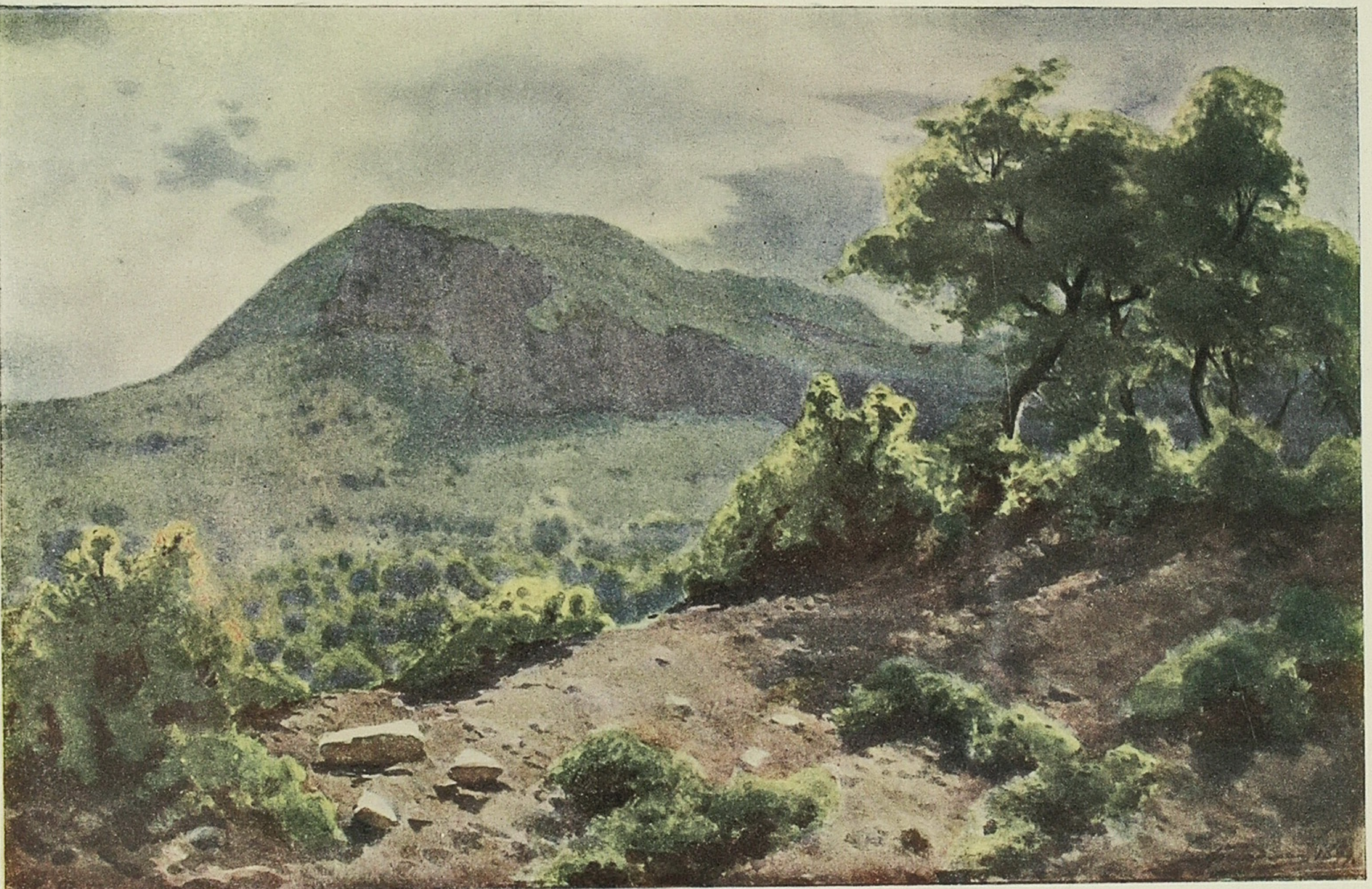
Синдетикон має також велику клейку силу, але він такий гігроскопічний, що під час роботи фарбами легко розмокає.

Дуже поширені альбоми-блоки мають ті ж хиби, що й ненатягнутий папір, тобто робити на них щонебудь серйозне і добиватися вірного тону неможливо. Вони придатні лише для легких подорожних начерків. Краще, якщо блоки не з ватманського паперу, бо останні жолобляться сильніше простих сортів, на зразок александрійського.

Колись аквареліcти любили працювати по вогкому паперу і вливати тони по сирому один в одний, чим досягалася велика м'якість і бархатистість глибоких тонів. Для цієї мети існують подвійні рамки, між якими затискується і натягається зволожений папір.

Малюнок можна було б змочувати з зворотного боку, або підкладати шматок сирої фанери.

Тепер навряд чи такий спосіб знайде багато прихильників. Можна дуже легко папір продавити і нічого не можна малю-



Архіт.-худ. В. Фельдман. Кавказький краєвид

вати олівцем або змивати, а сама техніка зводиться на ступінь віртуозничання, що виключає шукання і вдумливе ставлення до природи. Замість того, щоб бути повним господарем свого стану, доводиться підкорятися випадково розпливчастим плямам і вже їх обробляти в зрозумілі форми. Крім того, не може бути й мови про будьяку бажану деградацію, бо фарби кладуться хоч і надзвичайно м'яко, але все ж випадково, зливаючись одна з одною.

Проте, публіка завжди захоплюється такими акварелями. Пригадується покійний художник Хіс. Він брав невеликий шматок бристольського картону (іноді просто свою візитну карточку), вмочував його у воду і по мокрому намічав дальні плани. В міру того, як папір засихав, мазки пензля ставали чіткішими і перший план вироблявся вже по сухому. Всі його невеликі праці виконані за кілька хвилин, були дуже витончені, але, звичайно, не серйозні.

Приладдя

Для акварельного живопису придумані спеціальні столики на зразок рисувальних, яким можна надати будьякого нахилу і будьякої висоти. Це все, чого можна бажати для повного комфорту домашньої роботи.

Для ходіння на этюди я вважаю важливішою умовою, щоб всі приладдя роботи були портативні і полегшені до мінімуму. Всяка незручність або зайвий вантаж не тільки віднімають охоту до більш віддалених екскурсій, але викликають втому, а, отже, і зайву витрату енергії, яку треба всіма способами старатися зберегти для більш корисної мети.

Зонт. Чомусь зонти, особливо для художників, виготовляються завжди велетенських розмірів і неймовірної ваги. Аквареліствові, що малює етюди малих розмірів і рідко більше $^1/_4$ w, цілком досить мати невеликий зонт з тонкої парусини і на легкій бамбуковій палиці. Зайві також важкі металічні пристосування для нахилів, без яких можна чудово обійтись.

Я зовсім не згодний з думкою про те, що етюди можна малювати і без зонта при повному сонячному світлі. Поперше, сонячне світло, падаючи на білий папір, осліплює і паралізує правильну оцінку тонів, подруге, всі темні фарби, що здаються на світлі ще досить барвистими, перетворюються, при кімнатному світлі, в чорноту. Якщо в цьому відношенні, можливо, я й помиляюсь, то напевне можу сказати, що сидіти на сонці перед білим папером протягом $1^1/_2$—2 години—заняття не з приємних.

Треба обставити себе повнішим комфортом. Тільки тоді можна цілком продуктивно віддатися своїй роботі. Треба мати можливість відійти від етюду, подивитися здалека, по бажанню міняти своє положення.

Як тільки починає відчуватися втома, з'являється бажання швидше і абияк закінчити роботу.

Важливо також, щоб ліва рука була вільна від тримання палітри.

Ослін. Для цієї мети я сконструював собі етюдне пристосування дуже легкого і разом з тим міцного типу. Як видно з доданого малюнка, на передній частині ослону укріплена рамка ABCD з підставкою E, на яку ставиться етюдний картон abcd або дощечка з натягнутим папером. Ящик з фарбами F лежить на перекладині GH і дроті KS, кружка з водою W висить на вушку, вправленому в рамку для зміни нахилу. Підставка розсувна.

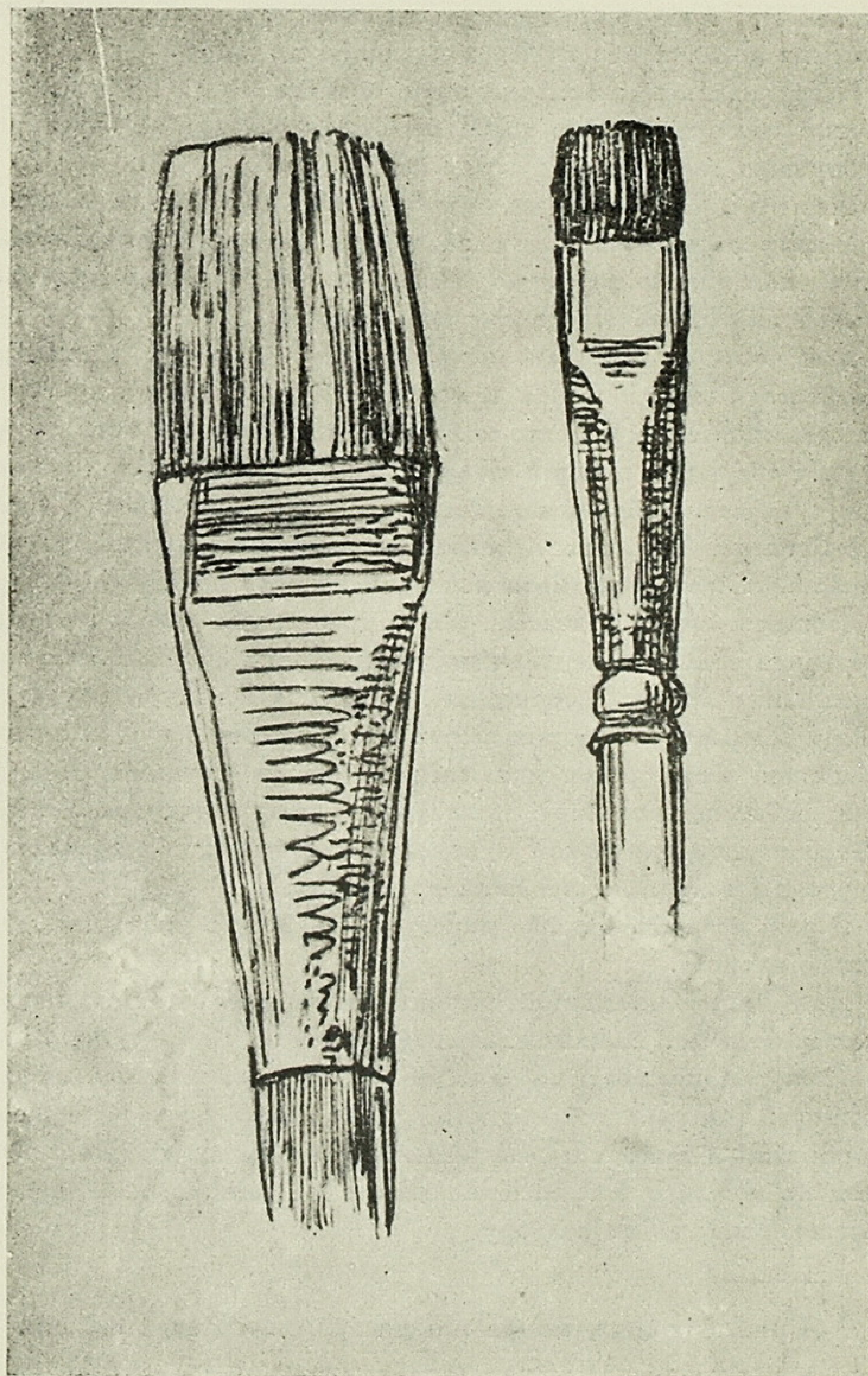
Складений ослін має плоский вигляд і важить біля кілограму. Щоб зручніше було носити всі речі на ремені через плече, ослін, зонт і етюдні картони прикріплюються ременями EF і GH до 5-міліметрової тришарової фанери ABCD, до якої і прикріплені ремені EF і DH, а також і K, що йдуть через плече. Палиця від зонта в руках замість ціпка, вода і фарби в кишені, пензлі на довгих ручках підсовуються під ремінці a і b, прикріплені до дошки ABCD.

Мольберти. Наскільки описана рамка ABCD (мал. 1) зручна, як столик, для звичайного способу письма, настільки ж вона непридатна для синтетичного живопису. Останній вимагає далеко більшої відстані від ока, а головне—можливості постійно відходити від своєї роботи. Для цього випадку я маю маленький, але дуже легкий складаний мольберт з горіхового дерева. Його довжина в складеному вигляді — 53 см. Рамка тоді відокремлюється від ослону і мольберт разом з зонтом стягуються тими ж ременями EF і GH, миска з водою підвішується до дощечки мольберту, на якій стоїть етюд.

Тому що техніка синтетичного письма майже виключає необхідність в суцільних, широких прокладках з великою кількістю води, а складається здебільшого з дрібних мазочків, то й робота на вертикальній поверхні паперу не становить собою технічних труднощів. Великим плюсом є також і те, що робота на мольберті довгими пензлями іноді, при витягнутій руці, не дозволяє віртуозничати випадковостями, можливими в акварельній техніці, вся увага спрямована виключно тільки на шукання вірності тонів і їх взаємної гармонії.

Не без впливу залишається й малюнок; замість надто виразних, навіть іноді архітектурно точних, обрисів, що викликаються соковитим наливанням барвистих плям, виходить пом'якшеність

Мал. 4 і 5. Пензлі



і хисткість переходів, що примушують більше вгадувати форму, ніж її бачити.

Планшет. Для швидких начерків серед вуличного натовпу, або, коли умови такі, що не можна знайти собі зручного місця для сидіння, а доводиться працювати навстоячки, незамінну річ являє собою зображений на мал. 3 планшет. Дугуватим своїм вирізом він упирається нижче грудної клітки і ременями AA притягується до тулубу; від H до B іде ремінь через шию і вдержує планшет в будьякому нахилі. Цей же ремінь можна переставити з B в F, надаючи йому бажаної довжини. Таким чином, утворюється дуже міцний столик, на який вільно можна спертися рукою і зручно малювати. В пази P і P всувається етюдний картон $^1/_8$ w. Окремою планочкою, непоказаною в цьому малюнку, етюдному картонові можна надати і вертикального положення. В Z підвішена вода.

Планшет складається з триміліметрової фанери, для стійкості якої з зворотного боку прикріплені планочки однакової товщини R R_1 S і TT. По лінії M планшет складається пополам і утворена порожнина W є вмістилищем для етюдних картонів. Ремені так скомбіновані, що зв'язують планшет, ослін[1] і зонт в одну систему, зручну для носіння через плече.

Для олівцевих малюнків, коли потрібна тверда підпора для руки і близька відстань малюнка від ока, цей прилад ні чим іншим не можна замінити.

За допомогою планшету можливо з великим комфортом працювати на ходу (малюючи, наприклад, фігуру, що віддаляється) або, користуючись своєю необмеженістю місцем, малювати частково то з однієї точки зору, то відходячи кілька кроків вправо або вліво, і таким чином вишукувати найкращу характеристику окремих деталей або навіть загальної композиції.

Незручно лише з зонтом, який повинен бути на особливо довгій палиці, або вже треба старатися обходитись без нього, вибираючи затінок або хмарну погоду.

Пензлі. Вибір форми, величини і якості пензлів в акварельному живопису цілком залежить від найрізноманітніших умов, перелічити які дуже важко. Багато тут залежить від звички або навіть від хвилинного настрою.

Для чисто акварельної техніки з тонким, чітким малюнком треба мати пензлі різної величини і кращої якості. Ці сорти виготовляються переважно колонкові, вони повинні бути пружними і зберігати гострий кінець і правильну форму при всяких маніпуляціях. Добрі пензлі Віндзора і Ньютона, Рівеса і Гюнтер-Вагнера. Тим, хто вдається до широких прокладань або промивань, необхідно мати хоч один пензель великого розміру з чорним м'яким волоссям. Якщо треба дуже рівно і швидко прокрити велику поверхню, найкраще брати широкий, плоский щетинний пензель, зображений на мал. 4 в натуральну величину. Особисто я працюю переважно чорними плоскими пензлями, що вживаються для олії, з довгими ручками (мал. 5). При роботі на мольберті взагалі недостатня звичайна 20-сантиметрова довжина ручок акварельних пензлів, і їх доводиться пересаджувати на довгі палички самому.

В разі потреби, дальше нарощування можна робити за допомогою очерету.

Для імпресіоністичної системи малювання тонкість пензля не так потрібна, важливо лише, щоб пензель був пружний і невеликий. Наприклад, не більше розміру, зазначеного на малюнку 5 (натуральна величина). Ним можна проводити досить тонкі лінії, а також і мазки, рівні ширині пензля. Великим пензлем не можливо б було здійснювати деградацію, яка вимагає безперервної зміни кольору.

[1] В разі бажання, можна працювати, звичайно, і сидячи.

Пігменти в акварельному живопису

(Взято з книги „Свет и чистота красок", стор. 75)

Про зелені пігменти. З усіх існуючих зелених пігментів єдина фарба, що сполучає в собі достатню чистоту кольору, прозорість і міцність, це смарагдова. (Viridian, Vert, l'merand, гідрат оксиду хрому).

Але, на жаль, вона має досадну хибу, властиву, здається, лише тільки одній цій фарбі. Після деякого вживання з неї виділяється клейка речовина, після чого вона погано розчиняється і тріскається. Очевидно, кращим фарбовим фабрикам не вдається усунути цю хибу. Такий стан фарби спричиняється до швидкого зношування пензлів і, крім того, паралізує всяку охоту нею користуватися. При власному виготовленні фарб з купованого сухого пігменту фірми Лефранк, я пробував додавати більше звичайної кількості гуміарабіку і гліцерину, але й це не давало добрих наслідків.

Вихід з цього стану я знайшов такий: через те що в моїй практиці майже ніколи не доводилося користуватися смарагдовою фарбою в чистому вигляді, а завжди (для сонячної зелені) з домішкою світлого кадмію, я виготовляю цю фарбу у вигляді такої готової суміші, яка, таким чином, ніскільки не втрачає своєї розчинності і чудово зберігається. Для дуже чистої зелені можна брати цинкову жовту, що має майже спектральну чистоту. Для прозорих теплих тіней я виготовляю готову суміш смарагдової з індійською жовтою, що також добре зберігається.

Чудова щодо спектральної чистоти і світлосили, так звана, зелена Веронеза (отрутна арсенатно-оцтово-кисла мідь). За відзивами спеціалістів, вона в олійному живопису швидко вигоряє. В акварелі ж, за моїм дослідженням, цей процес в усякому разі проходить дуже повільно, і проби, експоновані на сонці протягом кількох місяців, не дали помітного послаблення. Зелена Веронеза не витримує лише змішання з кадміями і особливо з хромами: за короткий час така суміш набуває брудного відтінку. Зовсім безпечно її можна змішувати з індійською жовтою, ауросліном, цинковою жовтою, кобальтом, ультрамарином і берлінською блакиттю. В імпресіоністичному живопису вона нічим незамінна своєю надзвичайною яскравістю, особливо вона дає чисті і світлосильні тони з ауреоліном або цинковою.

Цих двох зелених — смарагдової і Веронеза — цілком досить, бо всі інші зелені менш яскраві, легко одержати змішанням жовтих з синіми.

Втім, щодо ніжності тону корисний в портреті зелений кобальт, дуже міцний, а також малахіт, що має м'який зелено-молочний відтінок і дає легкі тони.

Оксид хрому міцний, але брудний і дуже корпусний. Також дуже міцна зелена земля (Terre vert), але вона слабкокольорова і тон її легко можна скласти, наприклад, з кобальту і жовтої охри.

Є ще зелені фарби під назвою: зелена кіновар, зелена перманент (Hookers green №№ 1 і 2). Всі вони не заслуговують довір'я, як складові частини невідомого складу

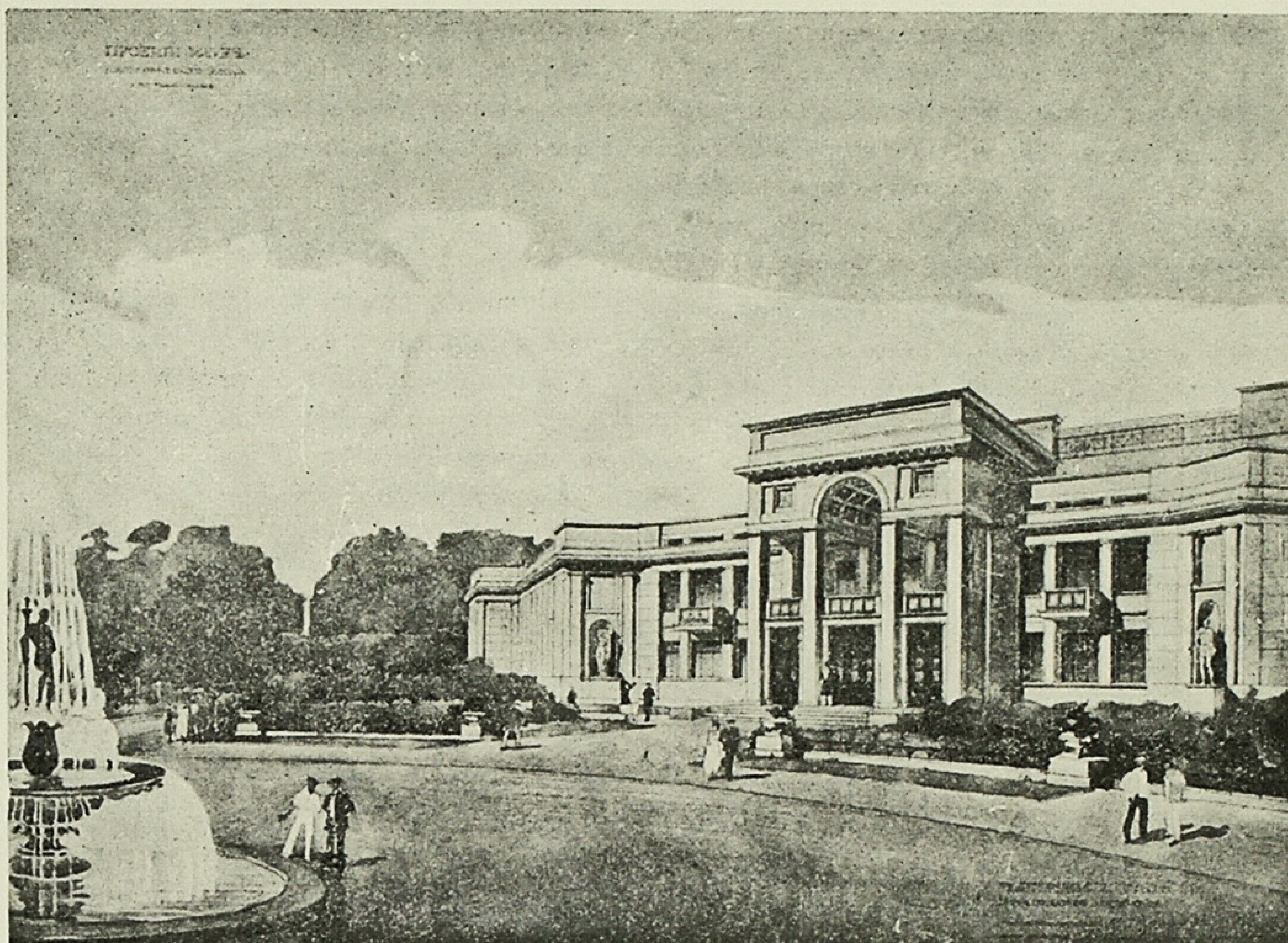
В Hookers green можна підозрівати присутність гумігуту — одного з найбільш нетривких пігментів.

Рослинні фарби зелені—оливкові і сокові — дуже нетривкі до світла.

Кіновар (вермільйон). Чорніючу від часу кіновар А. Маковський радить заміняти сумішшю кадмію з краплаками.

За його дослідженням, такі суміші зберігаються навіть краще, ніж кожна з складаючих зокрема. Яскравість кольору ніскільки не поступається перед кіновар'ю і разом з тим дає велику легкість і прозорість.

ХРОНІКА



Клуб коксохемічного заводу в Горлівці

Центральний парк культури і відпочинку в Києві

Керівними організаціями запропоновано Спілці радянських архітекторів України провести підготовчу роботу в пита' ні будівництва Центрального парку культури і відпочинку в Києві.

За дорученням київського обласного правління спілки, бригада архітекторів провела попередню підготовчу роботу щодо вибору місця для розташування Центрального парку культури. 20 вересня в Київському будинку архітектури архіт. М. Гречина зробив доповідь про цю підготовчу роботу.

В обговоренні взяла активну участь група архітекторів. Намічено Центральний парк культури столиці Радянської України влаштувати на правому березі Дніпра, використавши для цього існуючі сади.

Крім того, для парку буде також використано лівий берег — Труханів острів.

Клуб коксохемічного заводу в новій Горлівці

Клуб коксохемічного заводу в новій Горлівці намічено будувати в центрі жилого селища робітників заводу, на території стадіону-парку. Головним фасадом клуб буде обернений в бік основної магістралі міста. Будинок має кутове розв'язання у відповідь існуючому будинку школи десятирічки. Перед будинком проектується півкругла площадка, що об'єднує під'їзди обох будинків, у центрі площадки намічено збудувати фонтан.

Клуб складається з театральної частини з залою для глядачів на 700 чол. і з клубної частини, що включає в себе усі види клубної роботи.

На другому поверсі в центрі кутової частини будинку розміщується широка веранда при буфеті, яка літом використовується, як додаткова площа до буфету.

Розташування клубу на території стадіону - парку дає можливість провадити літню клубну роботу на майданчиках стадіону-парку.

При проектуванні зовнішнього архітектурного оформлення особлива увага звернена на фасад з боку стадіону-парку. Весь будинок передбачено штукатурити теразитом світлого тону.

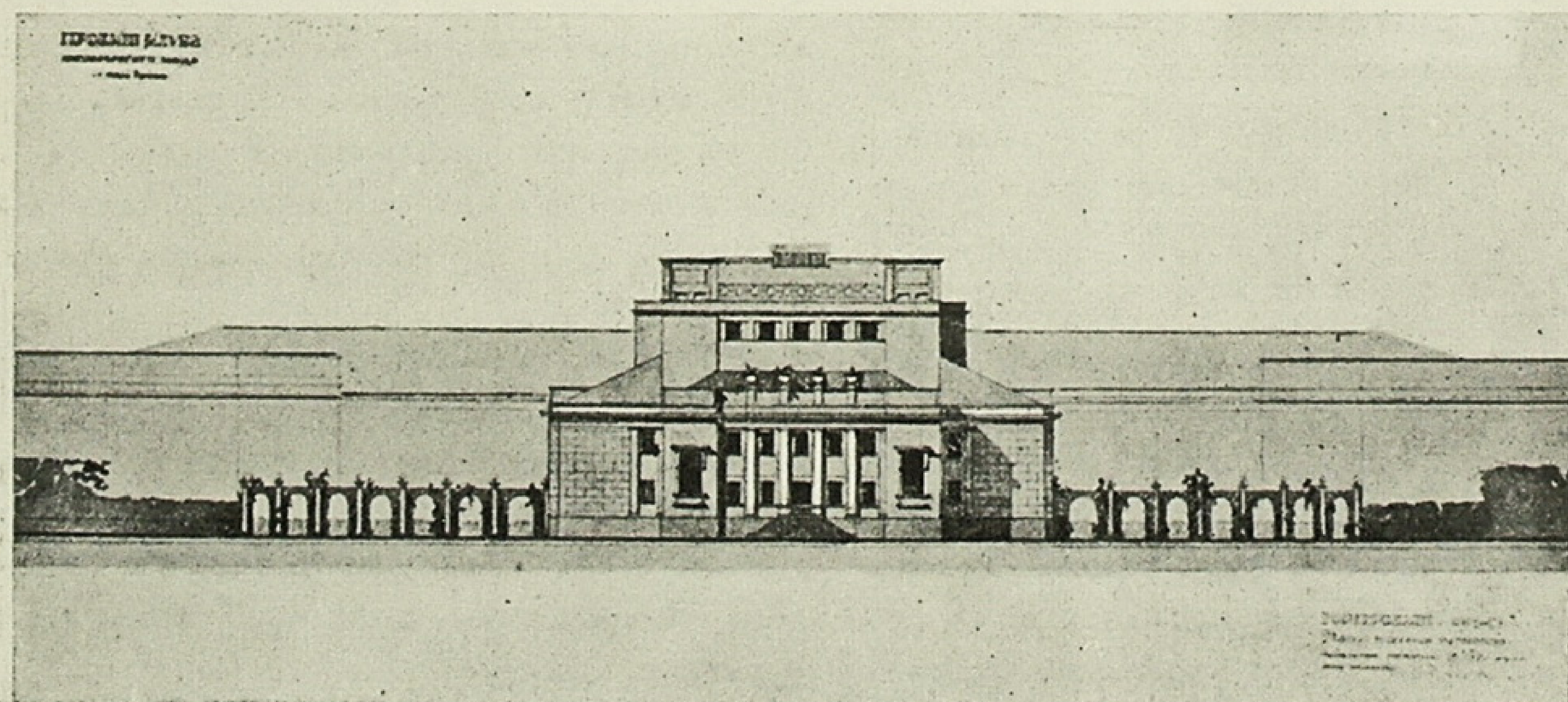
Будинок становить певний інтерес з точки зору процесу виробництва в районі вугільних шахт. Щоб запобігти тріщин при можливих осіданнях, будинок ділиться рядом осадкових швів на окремі секції, розташовані на залізобетонних фундаментальних плитах; на рівні перемичок вікон прокладаються залізобетонні пояси.

Початок будівництва передбачено в 1938 р. Вартість будинку і устаткування— два мільйони карбованців.

Поліклініка у Краматорську

У Краматорську на кварталі, цілком відведеному під медустанови, на магістральній вулиці Кірова, з серпня розпочинається будівництво поліклініки на 2 тис. відвідувачів за проектом архіт. Б. М. Озара.

Будинок ставиться з 25-метровою відступкою, на якій розбивається партер.



Головний фасад поліклініки в Краматорську

У центрі кварталу заплановано великий сад. Як центральний, так і додаткові бокові входи в поліклініку розв'язані парадно. На портику, що прикрашує центральний вхід, запроектовані дві скульптури. В архітектурі будинку автор прагнув відбити ідею радянської охорони здоров'я.

У внутрішньому плануванні перед автором стояло завдання дати найзручніший графік для руху відвідувачів. Центральний вестибюль сполучається з центральною реєстратурою. Двоє парадно розміщених сходів сполучають вестибюль з усіма відділами поліклініки. Крім кількох допоміжних входів, дано окремий вхід для дитячого відділу. Чекальні розміщені проти кабінетів і являють собою затишні розширення коридорів з виходом на балкони, обернені в бік саду.

Штукатурка світлих тонів та рожевий граніт вигідно виділятимуть будинок на фоні зелені.

Кубатура будинку — 25—26 тис. куб. м. Орієнтовна вартість його — 3 млн. крб.

Крім багатьох відділів, звичайних для радянської поліклініки типу єдиного диспансеру (фізіотерапевтичного, водолікарні, молочної кухні, лабораторій і т. п.), запроектовано також відділ санітарної освіти з лекційним залом на 120 чоловік.

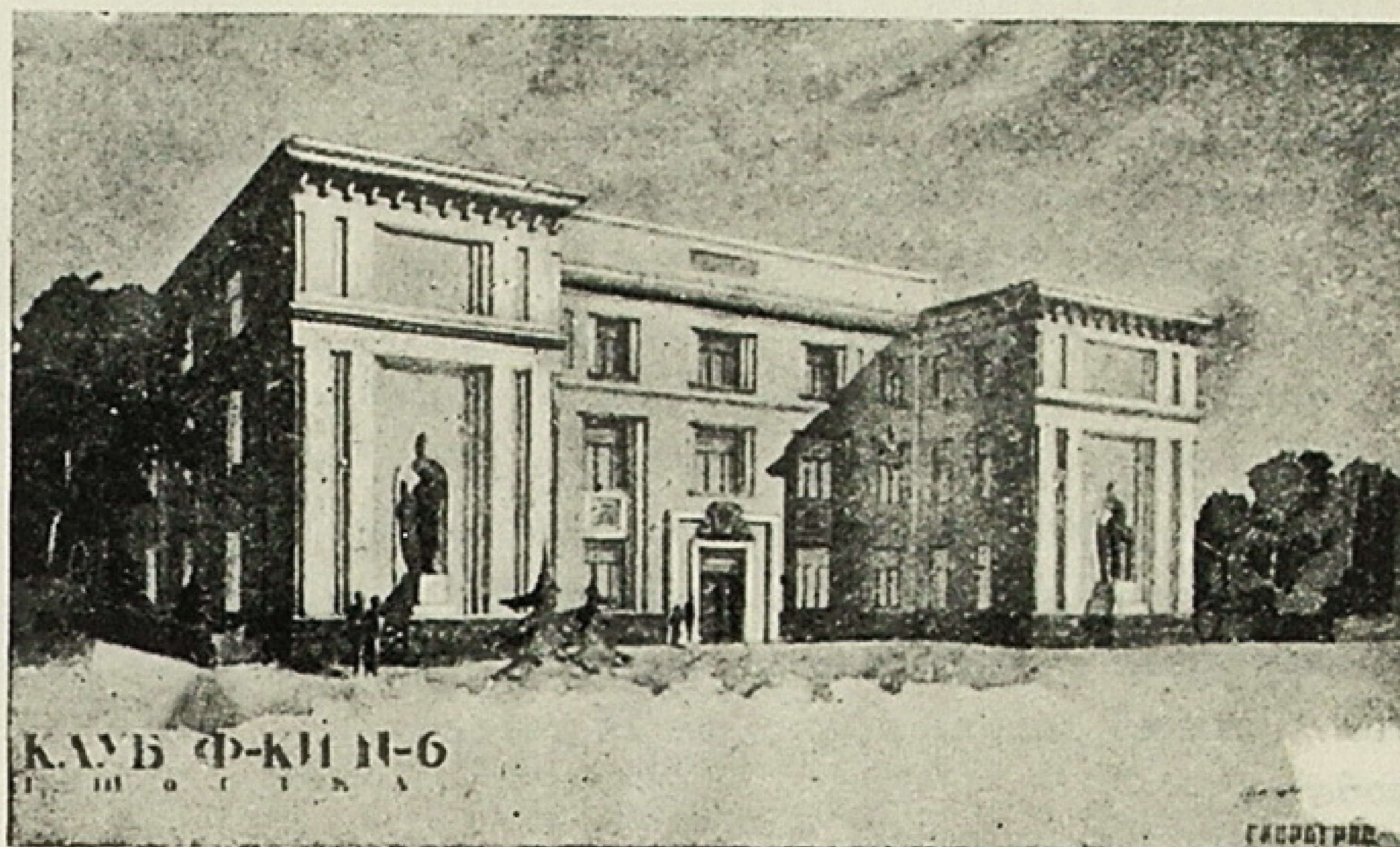
Клуб у Шостці

Спроектований у простих монументальних формах, новий клуб у Шостці, тільки в невеликій кількості матиме на фасаді скульптуру і барельєфи. Цоколь будинку з чистого буту, фасад оштукатурений.

Поруч з цим автор проекту архіт. В. С. Завадський запропонував для фасаду також варіант у чистій цеглі.

Просте і внутрішнє оформлення клубу. В залі та фойє даються розписані стелі і стіни. Сцену автор дав без колосників, нормального типу.

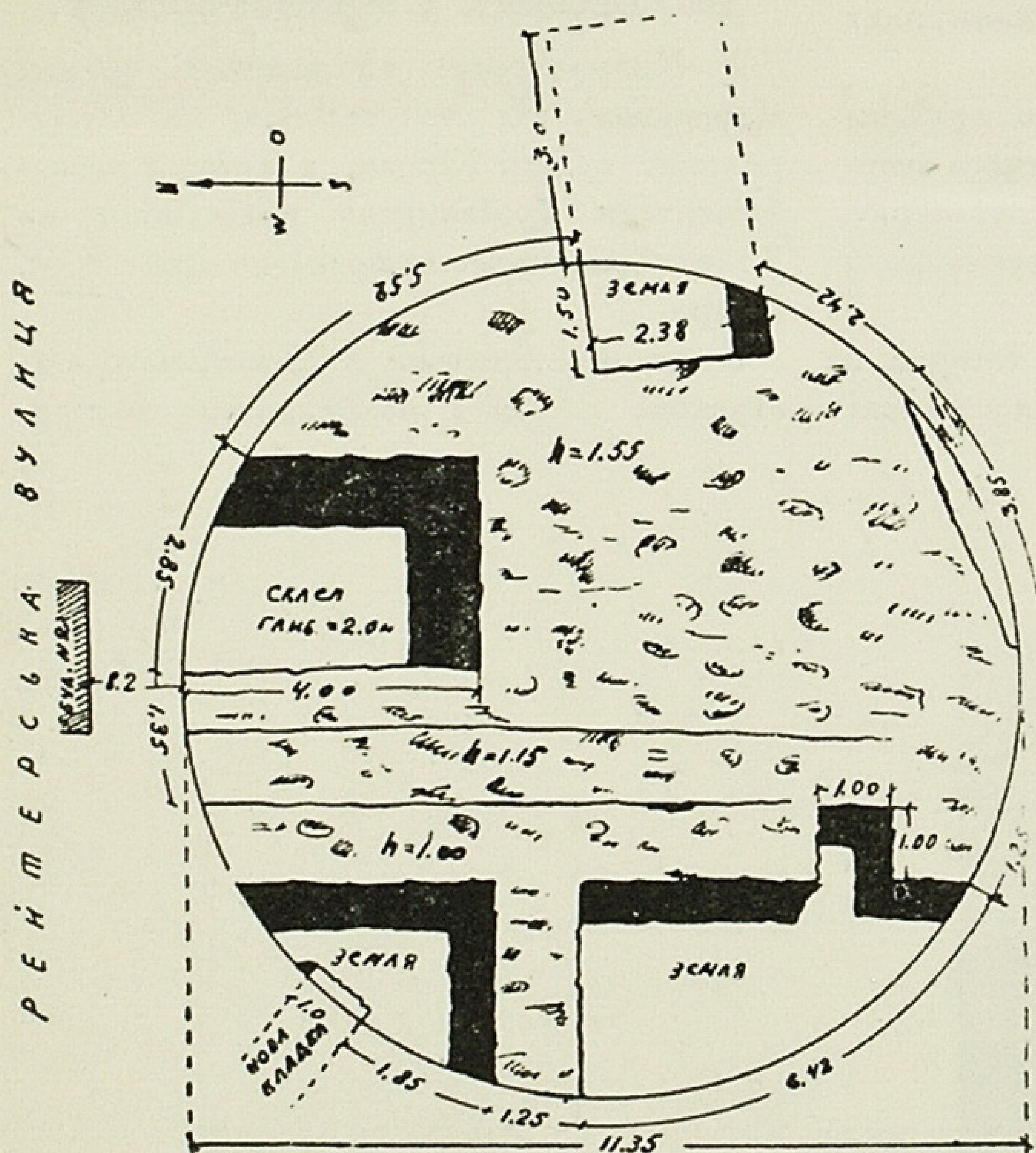
Крім клубної частини і залу для глядачів, окремо, запроектований виставочний зал розміром у 80 кв. м для потреб виборчої пропаганди. Цей зал легко використати також для вечорів, танців тощо. Крім того, є чимало кімнат для клубної роботи. Об'єм клубу — 11460 кв. м.



Проект клубу у Шостці

Фундаментальна кладка будівлі XI ст.

У кінці листопада та на початку грудня 1937 р. під час копання глибокого (5 м) котлована на площі, де стикається Золотоворотська вулиця з Рейтарською, було відкрито фундамент стародавньої будівлі, що належала кол. Георгіївській церкві, збудованій, за літописом, київським князем Ярославом Володимировичем в 1037 р.



План фундаменту будівлі XI ст.

Конструктивною особливістю виявленого фундаменту було те, що його бутова кладка йшла суспіль надзвичайно міцним, широким масивом, який займав без малого всю площину, розкопану круглим котлованом у 11,35 м у діаметрі.

Особливістю кладки було також те, що на протязі перших трьох метрів з заходу на схід фундамент залягав трьома смугами, що тяглися в NS напрямку; кожна смуга шириною в 1 м.

Крім того, у NON частині котлована масив фундаменту переривався ще склепом новішого часу шириною 2,85 м, висотою 2 м, довжиною 4 м, на N, в якому напрямку він мав продовження й за межами котлована. Склеп оштукатурений, цегла в ньому новішого часу.

Північна сторона розкопаного котлована знаходиться у 8,2 м від буд. № 2 по Рейтарській вул.

Виявлену фундаментальну кладку складено з каменю різних порід (пісковику, кварциту, граніту), траплялися у ній і валунні камені. Бутова кладка фундаменту була дуже міцно скріплена гідравлічним в'яжучим розчином; особливо міцної консистенції був такий вапняковий розчин з домішкою цем'янки у середній і східній частині відкритої кладки, де він мав світліший відтінок, ніж розчин на західній стороні кладки, що був сіруватого кольору без помітної домішки цем'янки.

Серед щебеню в ямі, що поруч NW частини котлована, виявлено шматки листового свинцю, що свідчить за те, що колись ця будівля мала покрівлю з свинцю.

Поверх фундаментальної кладки помічались окремі тонкі квадратової форми цеглини XI ст., а над ним лежали камені. Це, як видно, рештки мішаної кладки того часу, так зван., opus mixtum.

У XVIII ст. на місці зруйнованої в 1240 р. Георгіївської церкви була збудована нова. Будови її, як тепер виявляється, не охопила західну частину зараз виявленого фундаменту стародавньої будівлі. Відкрита частина фундаменту мав значення для точного визначення місценаходження будівлі XI ст., що стояла „перед враты Софии“.

В 1934 р., коли будували будинок № 2 по Рейтарській вулиці, було розкрито фундаменти північно-східної частини будови XI ст. Тоді можна було встановити, що дана будівля мала тип тринефної базиліки і навколо неї ніби була прибудова у вигляді „галереї“.

Зміст

На обкладинці: Перспектива Червонозаводського театру в Харкові. Автор — архіт. *В. І. Пушкарьов*. Малюнок архіт. *І. І. Машкова*.

РЕДАГУЄ РЕДКОЛЕГІЯ

Адреса редакції: Київ, Пушкінська 1, тел. 3-17-00

Художн.-техн. керівник **М. Дмитрієвська** Коректор **М. Степняк**

Уповнов. Головліту № 5219. Тир. 2.100. Здано до складання 27-VIII 38 р. Підписано до друку 15-XI 38 р. Зам. № 651. Друк. арк. 5. Пап. $2^1/_2$. Формат 62 x 94 см

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., № 44

Ціна 2 крб.